anxa
85-B
18601

LES CAHIERS DU MOIS

(31 JUILLET 1924)

3

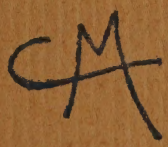
HOMMAGE A GÉRICAULT

PAR

RAYMOND RÉGAMEY

SUIVI DE NOTES VARIÉES D'ART ET D'ESTHÉTIQUE

(DEUX HORS-TEXTE)



ADMINISTRATION, VENTE : *LES PRESSES UNIVERSITAIRES* : 49, Boul. St-Michel, PARIS (5e)
DIRECTION, RÉDACTION : 7, Rue Lincoln, PARIS (8e).

Publication Mensuelle Gérant : Fr. Berge

LES CAHIERS DU MOIS

Rédacteurs en chef : Fr. et A. BERGE
Conseil de la Revue : M. BETZ, M. CHAUDUN, M. FOUCHET, O. GASSOUIN, J. NAVILLE, J.-P et G. PALEWSKI, R. RÉGAMEY, R. SPÉREUIL

SOMMAIRE DE CE NUMÉRO 3 :

Hommage à Géricault, par **Raymond RÉGAMEY** 7
Cahier de la rédaction 86
Digressions philosophiques à propos du bon goût, par A. Berge 86
Lieux communs sur Picasso, à propos d'un livre de Cocteau, par G. Sadoul 89
Vers une architecture, par R.R. 91
Robert Rey (Daumier, Gauguin, Frantz Jourdain), par Jean de Beblenheim 94
Le Van Gogh de F. Fels, par A.B. 96
Visite au Salon des Tuileries, par G.D. 96

4e et 5e Cahiers (sous presse)

LE CRÉPUSCULE DE M. DARGENT, roman, par André BERGE.

6e Cahier (en préparation)

LES APPELS DE L'ORIENT.

Le 4e Cahier sera envoyé, en août, à nos seuls abonnés.

Les 4e et 5e Cahiers ne seront pas mis en vente séparément.

LES CAHIERS DU MOIS

Conditions de l'Abonnement

Édition ordinaire.	32 fr.	40 fr.
Édition sur vélin pur fil Lafuma.	52 fr.	62 fr.
Édition sur papier vergé à la forme d'Arches.	75 fr.	85 fr.

Vente au Numéro

Nos Cahiers étant d'importance variable, aucun prix fixe ne peut être prévu pour la vente au numéro.

Le prix de chaque Cahier sera déterminé d'après le nombre des pages.

Si les CAHIERS DU MOIS vous intéressent, parlez-en à vos amis

Faites connaître
les CAHIERS DU MOIS

REVUE DES REVUES

— **Philosophies** (15 mai). Notre excellente contemporaine. Poèmes de Salmon, Gongotena, F. Gérard, Léon-Pierre Quint : *Déchéances aimables*, trop aimables. Pierre Morhange : *D'une vision simple et larvaire...* J.-P. Zimmermann : *Pastorale.* Trop frotté, trop astiqué, ça sent l'huile et la Suisse. (Plus loin cependant un accent dont j'aime la résonance.) La conclusion d'un article fort intéressant de Jean Caves.

— **Nouvelle Revue Française** (juillet). *Jean Darien*, roman par James Joyce, traduit et adapté — avec talent d'ailleurs — par M. Léon Bopp.

— Dans **Littérature**, Robert Desnos pose André Breton face à l'infini et écrit : « Le monde date de maintenant et le passé n'est pour nous qu'un dossier uniforme et plat comme un miroir où notre souffle fait apparaître le givre du rêve... J'ai mis au monde ainsi un certain nombre de personnages historiques et d'événements fabuleux. Je suis l'auteur, entre autres choses, de tous les livres qui constituent ma bibliothèque. »

— Dans **Accords**, André Desson et André Harlaire continuent à montrer de l'esprit et du meilleur.

— Dans **Images de Paris**, Elie Richard écrit des choses fort justes à propos des *Pas perdus* de Breton et Philippe Soupault a vu *le Soleil de Minuit* : « Il faut ramer sous les étoiles — vers ce village miraculeux — que l'on nomme quelquefois Paris ».

— **Les Échos littéraires des P. T. T. et du Trésor.** — Intéressantes réponses à l'enquête : « Que pensez-vous des revues littéraires professionnelles ? »

— **Les Humbles.** 10 *Haï-Kaïs*, par Charles Rochat ; *le Sifflet d'un son*, par Tristan Rémy.

— Dans le **Divan**, une étude de P. Lièvre sur les milliardaires, les *Européens* et le discours intérieur, à propos de Valéry Larbaud.

— Dans **Fruits Verts**, un « Essai sur le monologue intérieur », de R. Cretziano. Les *Flèches de Direction* nous indiquent un chemin agréable, où nous sommes assurés de rencontrer André Gide.

GEORGES GOYAU

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

UNE ÉPOPÉE MYSTIQUE

LES ORIGINES RELIGIEUSES DU CANADA

Après MARIA CHAPDELAINE, roman du Canada, en voici l'épopée. C'est une histoire passionnante que celle de ces conquérants pacifiques, chevaliers du Christ et de la France, en qui l'héroïne de *LOUIS HÉMON* reconnaîtrait ses ancêtres.

Un volume in-16 ..... **7.50**

LIB. BERNARD GRASSET

Georges GABORY : ANDRÉ GIDE

(Éditions de la Nouvelle Revue Critique).

« Ceci n'est qu'un essai de biographie *littéraire* »... « Gide est un écrivain classique. On serait d'abord tenté d'écrire en dépit de... Mais à la réflexion, en dépit de quoi ? » Les deux récits (sa vie ; son œuvre), suivent deux lignes parallèles dont l'une est intérieure, l'autre extérieure à l'œuvre. Ils sont intelligemment conçus et développés.

En épigraphe, la phrase admirable : « Je suis un homme d'extrême milieu. » Bon de méditer sur ce thème.

Jean-R. BLOCH : SUR UN CARGO

(Nouvelle Revue Française).

Amoureux de la mer et des choses maritimes, J.-R. B. a eu la chance insigne de faire une croisière, seul profane, à bord de la *Pantoire*. Et le voilà lancé *à la découverte du monde connu*. Les lecteurs de nos *Cahiers* ont appris, dans « Exotismes », à connaître son art sain, ses descriptions sobres relevées non pas de rêveries ou de méditations plus ou moins languides, mais de remarques positives et profondes sur le plus beau travail humain.

J.-R. B. ne nous cache pas ses émotions, mais il ne veut pas s'attendrir à leur souvenir. Il ne nous atteint pas moins pour cela (voyez, par exemple, cette première apparition de la Croix du Sud).

Pierre NAVILLE
LES REINES DE LA MAIN GAUCHE

Oui, il est bon parfois de saisir les rênes de la main gauche. Il est bon, il est salutaire, *vere dignum et justum est, æquum et salutaare.* Les pieds des fauteuils sont tassés dans l'âme d'une tour Eiffel en diamant frelaté. Bis, bis, pain bis ! Répétita placinthe. Oh ! Tzara (ras, rat, rat (?) Ararat)... Grâce à Pierre, grâces à Pierre, grâces pour Pierre. Sur cette Pierre je bâtirai mon église...

Marcel LESVIGNES : ODOR DI FEMINA

(Collection des Cahiers Littéraires, à Caudéran-Bordeaux).

Nous en sommes à la période des études, des défrichements : littérature de stylographes, ébauches sur le genou, sur une tablette de wagon ; nous prenons des notes. Voici les notes d'un poète né dans le fracas des gares »... et c'est loin d'être désagréable. Mais je voudrais savoir si Pépée a été bien flattée de pouvoir rentrer dans la fameuse formule $t = n\sqrt{\frac{l}{g}}$?

LES CAHIERS DU MOIS

TENDANCES : 3 fr.

Comment se fonde une revue.
François BERGE : Le Cahier de J. Durand.
Maurice BETZ : Sur une crise de la Conscience artistique.
Notes sur Proust, J. Romains, Pirandello...

P. 16 : Si vraiment, je suis original, cela apparaîtra d'une manière toute naturelle et involontaire — si je ne le suis pas, tant pis! Ce n'est pas moi que je cherche.

P. 20 : Sous la trame peu importante des occupations souvent très nombreuses de la vie courante, chercher à saisir les « mouvements » profonds... La vie intérieure. Profitable. Il faut « la savoir ».

P. 56 : Qu'ici, je ne pense plus ! les instants sont trop courts ; que je sois simplement, amoureusement, ce que je verrai : la colline, le ciel bleu, l'enfant à la fontaine... Que mon esprit éveillé se taise et que mon âme sensuelle se répande dans les choses..

EXOTISMES : 4 fr.

Lucie COUSTURIER : Hôtes noirs à Kankan.
J. NAVILLE : Lagunes de Venise.
Jean-Richard BLOCH : Saloum.
J.-P. PALEWSKI : Souvenirs de Hongrie.
François BERGE : Images du Maroc (voyage à travers un souvenir).
Études et notes critiques sur la littérature exotique.

P. 15 : Les passions de ces partisans ne m'intéressaient pas beaucoup, faute de pouvoir comprendre leurs courbes. Mais leurs réunions au grand air, dans les anfractuosités d'un décor lunaire, leur magnifique pantomime toute en tragiques gestes noirs nettement écrits sur des fonds laiteux m'ensorcellent toujours.

P. 99 : Je connais encore à la littérature exotique un charme plus puissant que tout autre : c'est ce rêve contagieux et un peu dément de solitude... ce fol et grisant désir de se déciviliser, de se réveiller un matin asocial, amoral, heureux, au sein d'une nature sauvage, salubre et tonifiante.

HOMMAGE
A GÉRICAULT

Il a été tiré de cet ouvrage :

30 *exemplaires sur papier à la forme des Papeteries d'Arches*
numérotés de 1 à 30.

60 *exemplaires sur papier pur fil Lafuma*
numérotés de 31 à 90.

LES CAHIERS DU MOIS

(31 JUILLET 1924)

3

HOMMAGE A GÉRICAULT

PAR

RAYMOND RÉGAMEY

SUIVI DE NOTES VARIÉES D'ART ET D'ESTHÉTIQUE

(DEUX HORS-TEXTE)

ADMINISTRATION, VENTE : *LES PRESSES UNIVERSITAIRES* : 49, Boul. St-Michel, PARIS (5e)
DIRECTION, RÉDACTION : 7, Rue Lincoln, PARIS (8e).

Copyright by A. Berge 1924.

HOMMAGE A GÉRICAULT (1)

Fantin-Latour a débuté par un *Hommage à Delacroix*. Une des premières grandes œuvres de Maurice Denis est un *Hommage à Cézanne*. Il est naturel, il est bon, qu'un jeune homme ou un homme jeune s'arrête au seuil de la vie pour saluer ainsi un des maîtres qu'il aime. Il aime les maîtres pour la conformité flatteuse qu'il reconnaît entre ses qualités et les leurs. Il les aime plus encore peut-être et plus secrètement, pour les caractères admirables qu'il découvre en eux et dont il souffre de n'être pas doué. Mais son amitié se nuance d'une sorte de tendresse lorsqu'il les voit tourmentés de résoudre un des problèmes essentiels qui le préoccupent, lorsqu'ils lui parlent un riche, énergique et sobre langage, lorsqu'enfin leur destinée est chargée de poésie.

Apre poésie que celle de Géricault ! Poésie de la force constamment souffrante et d'une sombre vie tôt brisée. Poésie accrue pour nous d'impénétrables mystères. Géricault, dans la peinture que j'esquisse à sa gloire, apparaîtra enveloppé d'une atmosphère douloureuse. C'est sur un ciel où les nuages s'accumulent, sur un fond de campagne où bondissent des athlètes, des chevaux et des fauves, auprès de quelque officier des

guerres de l'Empire, morne, stoïque, triste, ennobli par sa servitude, que Géricault, cabrant sans apparent effort un cheval fougueux, découpera son visage mâle et tourmenté. Il nous suffirait de la noblesse de cette véridique image. Mais Géricault propose encore à notre méditation une leçon qu'il faut entendre. Je grouperai dans mon tableau quelques-uns des peintres qui l'ont écoutée, si différemment qu'ils l'aient comprise. Enfin, nous serons là, les derniers venus, non pas les moins fervents, mes amis à qui je pense, et moi-même. Géricault ne nous parle pas, en effet, que de peinture. La création d'un artiste de cette taille et de cette trempe implique une conception générale des choses de l'art, de la pensée et de la vie; un tel artiste traduit par des formes plastiques mille éléments qui ne viennent pas seulement du monde de ces formes, et que son âme fait siennes. Aussi ne portons-nous pas à son effort l'intérêt, tout de curiosité, que nous attachons à des recherches techniques ; son effort n'est pas strictement celui d'un peintre : c'est celui d'un artiste largement humain. Et combien proche de nous ! Il s'est posé les questions qui nous tiennent à cœur. Sans doute, il faut nous garder de lui enlever sa physionomie propre pour lui prêter nos traits ; pourtant il me semble que notre sympathie nous fait pénétrer plus avant dans sa compréhension que certains historiens et critiques plus froidement « objectifs », et nous révèle la juste valeur de caractères que d'autres, avant nous et autour de nous, nous pa-

raissent avoir étrangement négligés. Quand bien même, d'ailleurs, nous déformerions un peu son image, comme ce serait par une manifestation tout involontaire, croyez-le bien, et spontanée de notre personnalité, quiconque aime à trouver dans une œuvre la marque partout présente du travail vivant ne nous en tiendrait pas rigueur ; nous rendrions, dans une certaine mesure, témoignage sur notre époque, en portant des passions, qui sont siennes, dans notre peinture.

I

L'histoire de Géricault commence de la même manière que celle de tous les peintres-nés. Dès son enfance, il imite ce qu'il voit avec une extraordinaire facilité, il a des choses un sentiment si juste que, sans s'inquiéter de la perspective, sans aucune étude et (pour employer un mot fort galvaudé de nos jours, qui est ici à sa place) en toute *ingénuité*, il trace du premier jet des dessins qui émerveillent ses petits amis. Cet émerveillement l'étonne, tant le dessin lui est un langage facile, aussi naturel que la parole, plus naturel que l'écriture. Mais son plaisir, avivé par l'intérêt qu'on lui porte, lui fait vite comprendre que ce don du ciel est précieux et rare. Il le cultive ; il y rapporte tout ce qui le touche. Ses études, dans une institution, puis au lycée Louis-le-Grand, sont médiocres. Son père se lamente mais, borné, s'obs-

tine à lui vouloir une carrière régulière. Un oncle plus éclairé ne veut pas que de telles qualités se perdent inemployées. Par un ingénieux stratagème, il assure un triomphe facile à la vocation qui, même sans lui, serait sans doute irrésistible. Grâce à cet oncle, le jeune Théodore Géricault quitte le lycée vers la fin de sa seizième année et entre dans l'atelier de Carle Vernet.

Avec la passion du dessin, Géricault avait la passion des chevaux. Or Carle Vernet était alors le peintre des chevaux. Géricault avait certainement vu de ses estampes et les admirait ; il était presque fatal que, s'engageant définitivement dans la carrière de la peinture, il le prit pour maître. On sait combien les chevaux de Vernet étaient mesquins, secs et conventionnels ; mais c'étaient des chevaux ; l'imagination enthousiaste et neuve de Géricault suffisait au moins pour un temps à leur prêter les qualités qui leur manquaient.

Géricault resta chez Vernet de dix-sept à dix-neuf ans, de 1808 à 1810. On ne sait pas trop ce qu'il y apprit. On a des raisons de supposer qu'il dut alors comme auparavant se livrer surtout à son propre caprice. Il manqua chez Vernet d'une direction et particulièrement d'une éducation technique efficacement contrôlée. Comme dans son enfance, il continua à suivre son instinct. Son ami Théodore Lebrun, qui l'a toujours connu et assez intimement, porte ce témoignage formel : « Il ne reçut jamais la leçon d'un maître » (2).

Désireux probablement de recevoir enfin la leçon

d'un maître, peut-être dégoûté de l'enseignement de Vernet, certainement poussé par son inconstance naturelle, en 1810 il passa chez Pierre Guérin. Mais il n'y fréquenta avec assiduité que six mois environ et s'y montra élève assez fantaisiste. Il trouvait bien en Guérin le professeur qu'il lui fallait. Ce peintre sans génie, mais appliqué, était un homme intelligent, affable et relativement libéral. De son atelier sont sortis la plupart des peintres qui levèrent avec plus ou moins d'audace l'étendard de la révolte contre l'Ecole davidienne : Léon Coignet, Champmartin, Henriquel-Dupont, les deux Scheffer, plus tard Paul Huet, Delacroix lui-même, et bien d'autres. Paul Huet a laissé de son passage chez Guérin un tableau assez noir : « Je ne fus pas longtemps dans l'atelier de Guérin, écrit-il, sans sentir un certain découragement me gagner : on me parlait antique, et je voyais faire des morceaux de bois. Je me battais un peu les flancs pour admirer ces productions annuelles coulées au même creux, ces casques grecs couverts de couronnes académiques ; je ne comprenais rien à ce moule à boutons, tout cela me glaçait et ne me donnait pas la moindre nuance de plaisir » (3). Voilà les impressions que Géricault ressentit une dizaine d'années avant Paul Huet. Il faut croire pourtant que le tempérament des artistes n'était pas seul à réagir, que Guérin leur donnait lui-même je ne sais quelles armes contre lui, leur montrait par quelque endroit sa faiblesse. Ce n'est certainement pas le hasard aidé de l'air du temps

qui suffit à expliquer — si l'on veut bien me passer cette comparaison — que cette poule timorée ait eu l'art de si bien couver tant de petits canards.

Au reste, nous avons quelques renseignements sur les rapports de Géricault avec son maître. Guérin l'aurait une fois pris à part et lui aurait dit qu'il n'était pas fait pour la peinture, qu'il devait renoncer à cette carrière. Mais on a tout lieu de croire que ce discours, sans doute authentique, répondait à une suprême démarche du père de Géricault. Bien au contraire, Guérin savait l'extraordinaire peintre qu'était-son élève. Il avait bientôt renoncé à le guider, tant il reconnaissait de force au démon intérieur de ce jeune homme étrange, et il ne songeait plus qu'à préserver du danger les autres disciples. Mais comment le faisait-il? Ce n'était pas en dépréciant Géricault ; bien au contraire, il faisait ce reproche à ses camarades : « Pourquoi cherchez-vous à l'imiter? *laissez-le faire. Il y a en lui l'étoffe de trois ou quatre peintres*, mais il n'en est pas de même de vous » (4).

Géricault a rapporté lui-même dans une conversation quelques souvenirs sur son passage dans l'atelier de Guérin et je cède au plaisir de recopier ces quelques lignes si vives (5) : « Il me passait un jour par la tête de faire à ma figure un fond à la Paul Véronèse, et à la correction suivante M. Guérin me trouvait tout occupé à peindre une longue suite de colonnes et de chapiteaux ; une autre fois, c'était autre chose ; puis il arrivait qu'ayant ter-

miné ma figure dès la troisième ou la quatrième séance, je changeais de place, retournais ma toile et faisais une seconde étude sur le canevas sans impression, si bien que M. Guérin, qui m'avait vu précédemment à un bout de l'atelier, était tout étonné de me trouver à un autre. C'était absurde, mais j'étais incorrigible, et le maître se contentait de sourire ».

On voit déjà s'esquisser la figure fantaisiste et si vivante du jeune Géricault. Il faut y ajouter les traits décisifs. Il était beau, fort et voluptueux. Sa fortune (6), qui assurait son indépendance, contribuait à son épanouissement et soutenait les harmonieuses qualités de son corps et de son âme, à la fois puissants et d'un charme exquis : c'était une de ces riches natures qui enchantent. Tous ceux qui l'ont connu ont subi son indéfinissable et délicieux empire (7). Guérin avait bien raison de mettre en garde contre lui : il exerçait dans toute sa jeune nouveauté cet ascendant qu'après plus d'un siècle quiconque l'aborde subit encore ; ses camarades se groupaient autour de lui, l'imitaient : Dedreux-Dorcy, qui devint vite son plus intime ami ; Ary Scheffer, qui devait verser à son lit de mort des larmes qui ne cesseront jamais d'émouvoir ; d'autres encore, tels Henriquel-Dupont et Champmartin (8). Il aimait passionnément les femmes. Et que n'aimait-il pas avec passion? Il était musicien. Il lisait les poètes. Il était l'ami le plus véritable. Déjà il se préparait à la gloire. Il portait

en tout une manière droite, aisée, simple et noble qu'il tempérait souvent de douceur, qu'il avivait toujours d'enthousiasme. Je ne sais pourquoi je songe — il faudrait le monter de ton — au vers de Musset :

Les femmes, les chevaux, les lauriers et les roses.

C'est avec une fougue incroyable qu'il aimait les chevaux. On connaît le passage de Delacroix à ce sujet, qu'il n'y a pas d'anachronisme à rappeler ici, car dès sa première jeunesse Géricault agit comme Delacroix le vit faire vers la fin de sa vie : « Il n'aimait monter que des chevaux entiers et choisissait les plus fougueux. Je l'ai vu plusieurs fois, au moment où il montait à cheval, il ne pouvait presque le faire que par surprise ; à peine en selle, il était emporté par sa monture. Un jour que je dînais avec lui et son père, il nous quitte avant le dessert pour aller au Bois de Boulogne. Il part comme un éclair, n'ayant que le temps de se retourner pour nous dire bonsoir et moi de me remettre à table avec le bon vieillard. Au bout de dix minutes nous entendons un grand bruit, il revenait au galop ; il lui manquait une des basques de son habit, son cheval l'avait serré je ne sais où et lui avait fait perdre cet accompagnement nécessaire » (9). Accompagnement très nécessaire pour lui plus que pour nul autre. Car il s'habillait avec recherche. Il était élégant, mondain avec excès. Il prodiguait en tout, jusque dans les futilités, sa splendide jeunesse.

A cette exubérance s'allia de bonne heure une sin-

gulière mélancolie. N'est-ce pas que dans ce triomphe même de sa nature, il trouvait une amertume secrète, châtiment de l'orgueil ? Il y a souvent dans la force une insondable tristesse, cette tristesse qui pèse comme une fatalité, sur les héros d'un Michel Ange. Plus simplement, il n'est pas douteux que Géricault était absorbé par la pensée de son art ; il en éprouvait la difficulté, particulièrement douloureuse sans doute pour lui, à qui tant de choses étaient faciles. Nous savons qu'il était excessivement impressionnable : si la joie faisait briller ses yeux d'un éclat enchanteur, si les plus légères émotions mettaient une rougeur à son visage, il n'était pas de sombre pensée qui ne le fît tomber dans le découragement. Et, pour tout dire, il était une de ces natures qui se rongent ; les circonstances avaient sans doute peu de part à sa tristesse : la source intarissable de ses tourments était dans son cœur trop attaché à la terre, rempli de trop de désirs, trop amoureux du changement et tout ensemble trop ému par les regrets, dans ce cœur enfin qui, connaissant trop le prix des biens et de lui-même, était trop sensible à leur mort inlassable.

Quoi qu'il en soit, Géricault révéla, dès l'atelier de Guérin, la complexité savoureuse de son tempérament et il la porta dans l'art. Il prêtait à toute chose sa force. Une fois, par exemple, il copia un tableau de son maître : *l'Invocation à Esculape*. Guérin lui dit que ce qu'il faisait là était « le travail d'un insensé ». « Et il avait bien raison, ajoutait plus tard Géricault, car, vous comprenez,

je copiais bien le tableau exactement, mais j'avais imaginé d'y mettre de l'énergie, et vous pouvez juger quelle belle chose cela devait faire ».

D'autres tendances de Géricault nous paraissent alors plus intéressantes. Il n'imitait pas toujours la facture lisse et fréquemment porcelaineuse de l'Ecole ; il empâtait. C'était une audace. Ses camarades, amusés, l'appelaient « le pâtissier ». Isabey le père lui donnait un surnom plus significatif encore dans un autre ordre d'idées : « le cuisinier de Rubens ». Vous avez remarqué tout à l'heure le fond à la Paul Véronèse. Voici maintenant Rubens. Voici, chez ce petit neveu du grand Vénitien et du grand Flamand, voici la fougue, voici le besoin des larges harmonies colorées ; voici jusqu'à la « cuisine » de l'ancienne peinture ! Arrêtons-nous un instant pour considérer ce tout modeste début d'un phénomène merveilleux ; nous commençons à toucher au cœur même de notre sujet.

Il se fait dans l'esprit depuis plus d'un siècle et quart une dangereuse confusion que le langage trahit lorsqu'on applique le même mot de « classique » d'une part à un Poussin, de l'autre à un Louis David. Au vrai, malgré quelques caractères communs qui trompent, l'art de David est le contraire de celui de Poussin, et David n'est pas traditionaliste, *il est révolutionnaire*. Les davidiens employèrent quelques-unes des formes de leurs prédécesseurs parce qu'ils ne pouvaient bouleverser complètement le vocabulaire plastique et que la

mode était à l'antiquité ; mais cela ne doit pas tromper sur leur esprit, dont le meilleur était dans ses outrances farouchement et sèchement agressives. Par réaction contre le XVIII^e^ siècle, un mépris absolu du *charme* ; une ignorance non moins systématique des nécessités décoratives ; une roideur de statues, ou bien, au contraire, une gesticulation forcenée ; et, sur tout cela, une insupportable couleur ou grise, ou lugubre, ou aigre, ou d'une fadeur écœurante. A David personnellement, ces reproches s'adressent à peine, tant son monstreux et hautain génie rend sublime même la platitude. Mais ses doctrines, qui étaient en rapport avec son tempérament au point de l'élever à cette paradoxale beauté qui chez lui nous irrite en nous empoignant, se sont montrées désastreuses pour la plupart des peintres ; c'est certainement sous son influence prépondérante que s'est introduit dans l'art français le déséquilibre qui n'a fait depuis qu'empirer. A quel point, d'ailleurs, l'école davidienne était négatrice, rien ne l'indique aussi bien que son ignorance systématique de la peinture traditionnelle.

Mais on sent mieux les défauts de ce nouvel académisme, en écoutant des hommes qui, pour en avoir été vivement frappés, ont réagi contre lui. Paul Huet traduit ici encore une impression très juste (10) : « Le malheur de l'école de David, écrit-il, *fut d'étouffer toute tradition, et surtout toute tradition pratique.* La haine du dévergondage l'aveugla jusqu'à lui faire rejeter les plus simples procédés de l'art... Epoque plus singulière

qu'on ne pense, *où tout était à rapprendre*, où l'on dut se souvenir que des peintres tels que Titien et même Raphaël n'avaient point négligé le paysage !... *Tout était à rapprendre*, répète-t-il encore : peindre un soleil couchant ou un effet de pluie paraissait alors et était en effet une grande innovation ».

Géricault nous touche parce qu'il a tout rappris. En s'éveillant à la vie de l'esprit, il a compris que la forme d'art alors régnante était étroite. Il s'est trouvé dans la même situation que nous qui, parmi les nombreuses formes aujourd'hui existantes, en voyons peu qui nous satisfassent ; nous déguisons notre malaise, mais nous savons trop que ces nourritures dont notre appétit s'accommode sont généralement pauvres ou mal apprêtées ; nous nous en dégoûtons vite. Géricault s'est dégoûté du davidisme. Mais l'esprit respectueux, sans lequel il n'aurait pu que détruire et qui lui a permis dans la suite d'être un vrai *constructeur*, l'a aussi préservé d'un détachement trop brusque.

Au temps où il était dans l'atelier de Guérin, il aurait bien voulu, sans doute, peindre tout comme son maître. Il faisait des académies aussi sages que possible. Il peignait ce berger nu assis sur un rocher, que nous avons vu à l'exposition de ce printemps (11) et qui est dans le style de l'Ecole. Il essayait de copier *l'Invocation à Esculape*, et ce n'était pas volontairement, je pense,

qu'il y mettait *de l'énergie*. Il ne pouvait pas réfréner sa nature capricieuse, complexe et passionnée. Il y avait en lui un monde qui voulait s'extérioriser ; il était sensible à tous les spectacles, mais la langue de l'Ecole était trop pauvre pour les exprimer. Il l'enrichissait donc naïvement, sans trop se rendre compte que, ce faisant, il n'en respectait plus l'esprit. Son démon l'agitait. Et c'est merveille pour nous de voir qu'il lui suffisait de ressentir le besoin encore confus d'une forme large, pleine, robuste et souple, pour qu'involontairement, il s'éloignât du faux classicisme davidien et entrevît le vrai classicisme des Maîtres.

Les davidiens ne recommandaient pas la visite des musées. Géricault passa de longues heures au Louvre, dans ce prodigieux Louvre de l'Empire, où s'entassaient les dépouilles de l'Europe. Il fit à cette époque et dans les années suivantes un grand nombre de copies qui témoignent de la variété de ses goûts. Parmi les peintres pour les œuvres desquels il éprouva de la sorte une sympathie instinctive, on compte non seulement Raphaël, mais Rubens et van Dick, mais Vélasquez, mais Rembrandt, mais Salvator et le Caravage, si proches de lui, mais aussi des Français du XVII^e^ siècle et du début du XVIII^e^ : Sébastien Bourdon, Lesueur, Rigaud et Jouvenet. On aimerait connaître l'ordre dans lequel il fit ces copies ; on aimerait connaître les copies elles-mêmes. Clément, son meilleur biographe, rapporte qu'il n'arrivait pas à s'assimiler les manières différentes et

mettait chez ces maîtres comme chez Guérin son énergie. On le croit sans peine, lorsqu'on a vu la petite copie de *l'Antiope* du Corrège qui appartient à M. Pierre Dubaut (12). Est-elle de cette époque? C'est un morceau incroyable de puissance, de lourdeur ; le corps n'a aucune souplesse, il est excessivement trapu, il est cassé ; sa facture est d'une fougue presque sauvage; au lieu du divin rayonnement de l'œuvre corrégienne, c'est l'éclat brutal d'une tache trop claire sur un fond trop sombre, et ces quelques centimètres de peinture inachevée ont une intensité et une largeur magnifiques ; c'est une formidable petite œuvre. Je suppose d'ailleurs qu'elle n'a pas été faite par Géricault à ses extrêmes débuts. Il est vrai qu'avec une nature aussi changeante, les hypothèses les plus diverses restent possibles et laissent la place au rêve. Géricault peut fort bien avoir brossé cet admirable monstre quelques heures après une copie correcte, dans un de ces moments où l'imagination s'enflamme. Le Louvre conserve une copie de la *Justice et la Vengeance poursuivant le crime*, qui est de cette époque. On y sent un tel effort d'objectivité que la ligne précise est cherchée partout sous le sfumato de Prudhon. De la sorte commence à se manifester en même temps un besoin instinctif de Géricault qui deviendra essentiel chez lui et sans doute raisonné : le besoin d'accuser fortement les contours (13). Ce sera très vite, sous l'influence des grands Italiens, un moyen de stylisation. Pour l'instant, on doit y reconnaître surtout, je cro

cette recherche de la précision toute froide par laquelle, chez les artistes de la famille de Géricault, la volonté s'oppose aux écarts d'un tempérament trop emporté.

C'est obéissant à la même tendance qu'il écrivit en novembre 1810 ou 1811 cette note où il règle l'emploi de son temps :

« Dessiner et peindre les grands maîtres antiques.

« Lire et composer. — Anatomie. — Antiquités. — Musique. — Italien.

« Suivre les cours d'antiquités, les mardis et samedis, à deux heures.

« Décembre, peindre une figure chez Dorcy. Le soir, dessiner d'après l'antique et composer quelques sujets. — M'occuper de musique.

« Janvier, aller chez M. Guérin pour peindre d'après nature.

« Février, *m'occuper uniquement du style des maîtres* (*) et composer sans sortir et toujours seul. »

Sans sortir et toujours seul ! La belle résolution ! Géricault est mondain, il est dissipé, il veut se poser des bornes. Voyez pourtant avec quelle prudence il fixe le temps de sa retraite à trois ou quatre mois du moment où il écrit. Je ne jurerais pas qu'il donna suite à ses sages projets. Mais ce qui me frappe surtout, ce sont les mots : « et toujours seul ». Je crois bien qu'il faut voir s'y exprimer déjà la nécessité du calme et du silence absolus qui devait devenir pour lui de plus en

(*) C'est moi qui souligne.

plus impérieuse à mesure que ses caractères allaient se fixer ; nous la remarquerons plus tard presque tyrannique.

A ce moment, il se cherchait encore. Il y avait en lui *l'étoffe de trois ou quatre peintres* : c'était trop. Qui donc la taillerait pour lui donner la forme définitive? Guérin occupait bien peu de place dans son programme. C'est de soi-même qu'il trouvait sa voie. Il errait à travers la vie et l'art. Moins de propos délibéré que par une disposition sympathique de sa nature, il s'ouvrait à toutes les influences, il mordait à tous les fruits. Se doutait-il qu'en s'adressant ainsi aux choses du dehors, c'était lui qu'il était en train de trouver et, en même temps, un art aussi riche que celui d'autrefois, qu'il allait restaurer sous une forme nouvelle? Il assimilait les différentes nourritures de la terre, et déjà, dans le silence, dans la solitude, l'esprit tendu, il arrivait que sous sa main les éléments confus s'ordonnaient.

II

Son ambition artistique était immense et singulièrement périlleuse. Vivement impressionné par l'épopée impériale, il pensait que l'histoire contemporaine offrait un intérêt de beaucoup supérieur à l'histoire antique et religieuse comme à la légende. Certaines œuvres d'un Véronèse, d'un Vélasquez, d'un Rubens, lui prouvaient

qu'un peintre pouvait rester sublime en traitant des sujets modernes. David avait peint *Marat assassiné*, le *Sacre* et la *Distribution des aigles*. Gros surtout montrait la voie. Mais il y avait une raison plus péremptoire, c'était l'enthousiasme de Géricault lui-même, que les événements faisaient rêver à ses tableaux magiques. Les autorités, comme de coutume, n'étaient invoquées que pour contribuer à rendre compte à la raison d'une foi qui venait du cœur et qui se suffisait à elle-même.

Géricault, en se proposant de peindre de grandes scènes de l'histoire contemporaine, ne se singularisait pas. Il partageait les idées d'un groupe de jeunes peintres au premier rang desquels se trouvait, en même temps que lui, Horace Vernet. On sait combien sont décisives, pour l'orientation de toute une carrière, les influences subies vers la vingtième année : les opinions des camarades, les idées échangées alors, l'atmosphère de cette époque, que l'on croit plus ou moins respirer jusqu'à la fin de ses jours. On ne peut certainement comprendre un des membres d'une génération. Si l'on ne connaît pas les tendances communes à tous ceux qui sont arrivés sous les mêmes influences en même temps. Mais rien aussi n'accuse mieux l'originalité de chacun d'eux que cette comparaison avec ses frères spirituels.

Voilà des jeunes gens qui s'intéressaient à la vie et qui étaient peintres. Ils ne pouvaient pas ne pas être tentés de traduire dans leur langage les spectacles que la vie leur offrait et dont leur imagination était si vive-

ment enflammée. Ils étaient dégoûtés de l'Ecole parce qu'elle les engageait à reproduire indéfiniment toutes sortes de héros grecs et romains, pour lesquels ils n'éprouvaient que froideur. Ils étaient ardents de cœur, vigoureux de corps ; ils avaient pour la plupart l'intelligence assez étroite, une culture peu étendue, et les préjugés mêmes de cette Ecole contre laquelle ils croyaient réagir. Ils avaient subi une éducation artistique très sérieuse, mais peu pratique et tout à fait bornée. Enfin, ils manquaient presque tous de véritable génie (à moins que l'Ecole eût éteint celui qu'ils pouvaient avoir). Tout cela se combina en eux pour produire un art aussi réellement pauvre qu'il était prétentieux par les intentions. Leur peinture fut aussi froide et sèche que celle de leurs maîtres davidiens, avec moins de nerf, moins de science, moins d'accent ; elle fut tapageuse comme eux ; elle déploya avec ostentation leur force sans âme ; bref elle fut triviale. Comme tout ce qu'ils apportaient de nouveau consistait plus dans un sentiment en quelque sorte littéraire que dans une nouvelle conception des formes, ils attachèrent au *sujet* de leurs toiles une importance certainement excessive. N'est-ce pas les caractériser suffisamment que de remarquer qu'au moment où ils atteignirent leur pleine maturité ils répondirent parfaitement au goût Louis-Philippe ? La conception de la peinture qui allait triompher dans la Galerie des Batailles de Versailles, c'était leur conception de jeunes gens ; — c'était celle

de Géricault vers 1812, si l'on s'arrête à la lettre sans saisir l'esprit.

Ils avaient pour Gros la plus vive admiration. Ils étaient émus par le mouvement de ses compositions, par leur vérité, leur éclat, le sentiment qui s'en dégageait. Ils approuvaient les proportions gigantesques de ses figures un peu creuses, son dessin souvent lâché, son tapage, sa manière lisse et brillante. Géricault semblait comme eux aimer Gros jusque dans ses faiblesses.

C'est bien la trivialité, l'écueil de la peinture de l'histoire contemporaine comme de la peinture de l'histoire nationale (dont la vogue remontait au règne de Louis XVI). On y donne une importance puérile au « costume » ou, comme devaient dire les romantiques, à la « couleur locale » : les grandes machines ainsi brossées deviennent aussi mesquines que des décors de la Porte Saint-Martin. Nos musées prouvent qu'il faut, pour transfigurer toute cette pacotille et pour la faire concourir à la beauté du tableau, une flamme du cœur, une distinction de l'esprit, une saveur dans l'exécution, qui se rencontrent rarement. En particulier, appliquer à ce genre de peinture, sur des toiles immenses, la facture glaciale des davidiens, est le plus sûr moyen de produire une œuvre grotesque. Les camarades de Géricault n'y ont pas manqué. Voyons comment agit notre peintre.

En 1812 et 1814, il exposa au salon *l'Officier de*

chasseurs chargeant et le *Cuirassier blessé*, qui sont au Louvre. Une légende veut que le premier ait frappé et quelque peu scandalisé comme une sorte de manifeste pré-romantique, que David ait dit en le voyant : « D'où cela sort-il ? Je ne connais pas cette touche-là ». Légende qui nous paraît peu vraisemblable. David devait savoir fort bien que *cela sortait* de Gros. Le tableau faisait d'ailleurs pendant à un portrait de Murat par Gros et l'on peut supposer que cette intelligente disposition, flatteuse pour Géricault, n'avait pas pour cause un simple rapport dans la dimension des cadres, mais une certaine identité d'effet. Les critiques du temps louèrent (avec modération) le tableau de Géricault comme l'heureux coup d'essai, coup de maître, d'un jeune homme plein de promesse, mais n'y virent pas une œuvre extraordinaire. On lui reprocha l'exécution *lâchée* de certaines parties, reproche que l'on faisait à Gros. Pourtant plusieurs de ses caractères sont certainement pour nous frapper.

D'abord la manière même dont Géricault l'a conçu. On connaît cette anecdote, souvent rapportée, qui nous paraît significative au plus haut point : il allait à la fête de Saint-Cloud, il vit un cheval qui se cabrait dans le soleil, dans la poussière ; et tout à coup, son imagination le transfigura : ce cheval lui sembla sur un champ de bataille, excité au combat, entouré de feu, éperonné par un officier qui s'élançait pour foncer au milieu des ennemis. On voit la marche subite de sa pensée : une

réalité assez ordinaire lui suggère une idée poétique qui revêt une forme originale. Plein de son idée, il cherche ensuite à la mettre au point, en s'élevant au style, sans perdre toutefois la chaleur de l'impression première. Alors, il tâtonne, il s'égare. On dit que les dessins confus qu'il jeta sur le papier, que les premières esquisses furent médiocres. Si médiocres que des amis, lorsqu'ils virent au Salon l'œuvre définitive, ne comprirent pas comment ces étapes pénibles avaient pu mener à ce but admirable et inattendu, et ne crurent pas le tableau entièrement de lui. (Peut-être aussi ne prenait-on pas Géricault très au sérieux : c'était un amateur, c'était un jeune homme aimable, pas poseur, nullement encrassé dans les habitudes de son métier, tout le contraire du fort en thème). — J'imagine que dans les essais imparfaits qu'il fit pour son premier tableau, Géricault se dépensait en multiples et contradictoires tentatives ; que, possédé de l'idée d'exprimer un mouvement violent, il le traduisait par une gesticulation. D'autres fois, il tombait dans l'excès contraire : il simplifiait trop l'attitude de l'officier et du cheval ; il réalisait alors des formes assez banales et inertes, comme celles qu'on voit dans l'esquisse (d'ailleurs d'une savoureuse exécution) qui est au Louvre : ce petit tableau ne montre rien d'expressif ni dans la position de l'officier qui guide paisiblement une monture dont le cabrement est conventionnel, ni dans le sabre pointé vers le ciel, ni dans le geste de son coude gauche, ni dans le mouvement de son autre bras, mala-

droitement disposé en raccourci. Ces premières hésitations passées, Géricault dut avoir l'intuition subite. Il conçut l'homme brusquement retourné et presque adossé contre l'encolure de son cheval, surtout le bras, non pas brandi, mais abaissé. Cela, c'est la marque même de Géricault : de tous les gestes qui peuvent exprimer aux yeux sur une toile un mouvement, même violent, choisir le plus contenu (14). — Un travail identique fut effectué par Géricault dans *l'orchestration* des couleurs. Le duc de Trévise a exposé en effet deux esquisses peintes de ce tableau (15). En outrant à peine, on peut dire qu'il y a entre elles la différence du coloriage au coloris. Sans doute, la première est pleine de feu, mais combien sèche ! Dans la seconde, l'atmosphère est trouvée. Il y a un fondu, un moelleux, une amitié des taches juxtaposées qui sont parfaits, et que Géricault a conservés dans sa grande peinture. Car voici enfin un des rares mérites de Géricault dans l'élaboration de cette œuvre : *il a su conserver son esquisse.* Quand on sait la fraîcheur, la saveur, le charme, l'éclat des esquisses qui ont servi à certains davidiens pour leurs œuvres les plus rébarbatives, on admire Géricault d'avoir, sur ce point comme sur tant d'autres, rompu avec les habitudes de fausse stylisation et d'avoir possédé une des qualités les plus précieuses des peintres anciens.

Deux ans plus tard, il donnait un pendant à son *Officier de chasseurs.* Le *Cavalier blessé* exprima la

tristesse de la France vaincue, comme le précédent tableau avait traduit l'allégresse de la France qui, en 1812, avant l'expédition de Russie, gardait encore son enthousiasme. Car il ne semblait pas à Géricault qu'un peintre franchît les limites de son art lorsqu'il le faisait servir à la traduction d'émotions qui ne sont pas purement plastiques. Il croyait à la valeur du *sujet*. A cet égard, il présente pour nous ce double intérêt : d'une part, de nous montrer le danger d'une telle conception, toutes les fois qu'il compte trop sur cet attrait poétique, lorsque sa forme n'a pas une valeur égale à son sentiment et qu'il ne parle pas assez aux yeux en voulant trop parler au cœur ; d'autre part, et presque toujours, de nous rappeler, comme les grands maîtres de tous les temps, le rôle *humain* de la peinture : de cette peinture qui, selon le mot de Delacroix louant Poussin, ne doit pas satisfaire seulement le sens de la vue, mais « la raison et l'imagination ».

Quelque chose dans *le Cuirassier blessé* nous gêne. Sans doute, on peut dire comme Charles Clément : « Abattu, harassé, le soldat vaincu descend avec peine une pente glissante, en tenant par la bride son cheval, compagnon fidèle de son infortune, en s'appuyant de l'autre sur son sabre désormais inutile. Il retourne la tête et regarde une dernière fois la colline où s'est consommée sa défaite. La souffrance est empreinte dans ses traits, dans toute son attitude. Tout est bien perdu ; le ciel même, d'un aspect funèbre, n'est éclairé que par une

lueur à l'horizon », etc., etc. — Je ne crois pas que ce langage trahisse le peintre ; je crois que Géricault a eu ces idées ; mais, n'est-ce pas? comme il nous faut de la bonne volonté pour être émus ! Comme les intentions littéraires et les moyens d'expression plastiques sont peu d'accord ! En déchiffrant le tableau ainsi qu'un rébus on y trouve ce que Clément y décrit; en l'embrassant d'un coup d'œil, on ne voit qu'un homme tenant un cheval, dont le corps est tordu, impossible ; et l'ensemble manque de ligne, le colossal du dessin y choque. Si cette peinture avait cinquante centimètres, elle plairait sans doute, mais comme sa hauteur est presque de trois mètres...

Si le *Cuirassier blessé* nous paraît une œuvre peu réussie, il présente par contre un intérêt de premier ordre pour qui veut pénétrer dans la compréhension de Géricault. On y sent, comme dans l'*Officier de chasseurs*, un effort de stylisation, mais de nature très différente, et, à certains égards, poussé beaucoup plus loin. — L'*Officier de chasseurs* apparaît aux yeux comme une combinaison très claire de quelques arabesques extrêmement souples que complète un système de lignes parallèles : on croit voir le tracé des forces mêmes qui sont en jeu. Dans cette espèce de canevas qui satisfait les yeux et l'esprit, il y a une multitude de choses traitées avec un soin souvent minutieux : exactitude de l'uniforme, du harnachement, exécution précise et moelleuse de la peau de tigre, etc. Tout cela serait un peu menu si la

couleur générale n'était pas si harmonieuse, si le mouvement n'était juste à ce point, et surtout s'il n'y avait pas tant de largeur dans ce que je suis tenté d'appeler le *tracé régulateur* de la composition. — Mais pour réaliser *l'Officier de chasseurs*, Géricault a procédé à un essai de stylisation contraire. Il n'a pas trouvé le jeu de lignes clair et rythmé, qui seul permet d'atteindre au style, et il s'est livré à une simplification des formes, sans avoir procédé à ce travail primordial de mise en équilibre ; il a cherché la largeur des plans, il a éliminé le détail, il a peint par touches puissantes, il a porté de grandes ombres et déployé de vastes surfaces claires, il a tâché de construire de lourdes masses bien solides... Et pourtant tout le tableau est assez creux.

Nous assistons donc aux efforts plus ou moins heureux de Géricault pour retrouver par lui-même ce *style* sur la voie duquel l'école davidienne ne pouvait le mettre, au contraire. Son instinct, soutenu par une étude malheureusement décousue des maîtres, le lui faisait atteindre parfois. Mais il restait trop attaché tantôt à la petite manière mesquine, tantôt à la grande manière creuse qu'on pratiquait autour de lui. Il n'arrivait pas encore à s'en délivrer. Que lui fallait-il donc? — La leçon de Rome.

Dès l'atelier de Guérin, il songeait à faire le voyage de Rome. C'est sans doute pour s'y préparer qu'il apprenait l'italien. Il partit enfin à l'automne de 1816. La

raison pour laquelle son voyage fut si longtemps remis semble être en même temps la cause occasionnelle de son départ et doit être rapportée ici (pour autant qu'on la connaît) parce qu'elle est le grand mystère de sa vie.

Clément nous donne ces seules indications : « Une affection partagée, irrégulière, orageuse, et qu'il ne pouvait avouer, où il avait apporté toute la violence de son caractère et de son tempérament, et sur laquelle il ne m'est pas permis d'insister davantage, le troublait jusqu'au fond. Il était dévoyé et malheureux. Il résolut de partir pour l'Italie, espérant trouver dans l'éloignement et dans l'étude un adoucissement à ses chagrins. »(16)

Quand on sait l'âme passionnée de Géricault, on entrevoit une aventure compliquée et par quelque côté dramatique. Dedreux-Dorcy dut y être mêlé de près ou de loin, étant donné le ton d'une des lettres que Géricault lui écrivit de Rome, dans laquelle d'ailleurs Clément a dû faire une coupure. Enfin Géricault, en mourant, a laissé au moins un enfant naturel, que nous connaissons par le fait qu'il légua 50.000 francs pour contribuer à l'érection d'un monument à la mémoire de son père sur la tombe du Père-Lachaise (17).

Mais ce qui indique que cette mystérieuse histoire n'est pas vulgaire, c'est un passage du discours par lequel Henry Houssaye ouvrit en 1891 le congrès des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. Il développa cette idée que la vie des artistes offre souvent des suites d'événements plus passionnants que les fictions, et voici

un de ses exemples : « Vous donneriez, j'en suis assuré, plus d'un roman d'amour pour certain chapitre de la vie de Géricault, chapitre que Charles Clément a eu scrupule d'écrire dans son livre sur le peintre de la *Méduse*, mais qu'il m'a conté un matin au coin du feu. » (18)

Pourquoi donc Houssaye ne l'a-t-il pas écrit, ce chapitre, puisqu'en 1891 avaient certainement disparu les derniers personnages qui pouvaient survivre trente ans plus tôt lorsque Clément publiait son livre? Il approche de nous la coupe pour aussitôt la retirer, ne nous laissant que de plus vifs désirs ! — Après tout, cela est peut-être mieux ainsi ; nous savons l'essentiel de cette aventure, puisque nous savons qu'elle fut romanesque, tumultueuse et pathétique, et qu'elle laissa le cœur de Géricault ravagé. Libre cours est donné à notre imagination. C'est l'attrait profond de Géricault : sa destinée est mystérieuse comme un songe. Il est mort assez tôt pour que quelques doutes puissent subsister, non pas sur le sens de son effort, qui me paraît très clair, mais sur la portée de son geste ; et voici que le rêve ne prolonge pas seulement sa courte vie : dans les limites mêmes fixées par la mort, il nous est permis d'arrêter à notre gré des formes essentielles que le temps ne nous a pas transmises intactes. Géricault fait penser à une statue antique mutilée, mieux : au prodigieux Hercule de Puget qui, comme lui, déploie une force brisée (*).

(*) L'Hercule terrassant l'Hydre qui décore l'escalier du Musée de Rouen.

III

Les chagrins de Géricault le suivirent à Rome. Des contretemps multipliés empêchèrent des amis qui devaient l'accompagner de se joindre à lui. Il vécut seul, plongé dans un découragement dont ses lettres sont tout empreintes. « Livré presque à moi-même, je ne suis capable de rien... Maintenant j'erre et je m'égare toujours. Je cherche vainement à m'appuyer, rien n'est solide, tout m'échappe, tout me trompe. Nos espérances et nos désirs ne sont vraiment que de vaines chimères et nos succès des fantômes que nous croyons saisir. S'il est pour nous quelque chose de certain, ce sont nos peines. » Il devait jusqu'à la fin de sa vie conserver le plus amer souvenir du temps passé à Rome : « cette année de tristesse et d'ennui. »

Certaines personnes, qui apparemment n'ont regardé ni la *Course des Barberi*, ni les dessins faits à cette époque et qui semblent avoir mal lu les textes, croient que cette tristesse, cet ennui, venaient de ce que l'art romain ne le satisfaisait pas. Tout récemment M. de la Sizeranne a repris cette idée : « Rome l'ennuie à périr, et il le confie à un ami, avec sa conviction que le séjour prolongée en Italie est fatal à un artiste, recommandant bien qu'on ne communique sa lettre à personne au monde ». (19) Il suffit pourtant d'examiner les raisons

LA COURSE DES " BARBERI " A ROME *(Musée du Louvre)*

pour lesquelles Géricault croyait pernicieuse l'institution de l'Académie de France à Rome (20), pour voir combien est inexact le point de vue de M. de la Sizeranne ; il suffit surtout de regarder les *Barberi*. Il faut se débarrasser des préjugés du XIX^e^ siècle, en tous cas de ceux que Géricault ne partageait pas.

Notre peintre était tout le contraire de ces artistes au faible génie qui, abaissant Rome à leur stricte mesure, n'y étaient séduits que par le pittoresque amusant mais mesquin de la vie populaire, le contraire aussi de ces autres petits esprits que la grandeur romaine, parce qu'elle les dépassait trop, écrasait. Comme tous les artistes bien nés qui se sont élevés à la haute compréhension de Rome, Géricault occupe une belle place dans la lignée des Poussin et des Ingres. Si son cœur d'homme était tourmenté, son âme d'artiste s'exaltait. Rome lui a dicté son œuvre la plus parfaite. A Rome, il a trouvé la puissante et large discipline qu'il lui fallait. A Rome, il a pris conscience de sa méthode. Rome l'a définitivement préservé du faux style comme de l'absence de style. Rome l'a fortifié, l'a soutenu, l'a affranchi, en le soumettant aux règles éternelles.

Il dessina les figures des tombeaux des Médicis à Florence. A la Sixtine, une partie considérable du *Jugement dernier* ; au Palais Borghèse, il copia la *Pieta* de Raphaël ; aux Stances, le cheval qui se cabre dans la *Bataille de Constantin* et la femme qui porte un vase

sur la tête dans l'*Incendie du Bourg*. Ainsi, il écouta Michel-Ange et Raphaël. Michel-Ange surtout le frappa, comme on pouvait s'y attendre. Clément signale qu'il existe une lettre très belle de Géricault écrite encore sous le coup de l'impression foudroyante qu'il ressentit en pénétrant dans la Sixtine. Géricault devait dire plus tard à Feuillet de Conches « qu'il avait tremblé devant les maîtres de l'Italie, qu'il avait alors douté de lui-même et avait été longtemps à se retrouver de son trouble ».

Trouble salutaire qui, chez une pareille nature, ne pouvait qu'être passager. Malgré ses chagrins, il travailla beaucoup à Rome. C'est de son séjour que datent, outre les copies, la plupart de ses compositions mythologiques et quelques scènes de la rue qu'il éleva à une incomparable grandeur. Toutes ces œuvres sont beaucoup plus que les bons devoirs d'un élève qui tâche de faire consciencieusement sa rhétorique. Elles ont une fierté de style, un accent, une fougue, une flamme, qu'il ne devait jamais retrouver dans la suite avec autant de bonheur. Elles prouvent assez qu'il n'était pas annihilé, que son trouble passa plus vite qu'il ne devait le dire à Feuillet de Conches, et que son esprit, nourri de toutes ces hautes pensées, s'épanouissait pleinement comme un beau corps dans un air salubre.

Voyez la *Léda*, le dessin à la plume de l'*Homme nu terrassant un taureau*, le *Concert champêtre*. Que tout cela est large, que tout cela est chaud, que tout cela

est coloré ! Géricault n'a fait ni du Michel-Ange ni du Raphaël, mais c'est Raphaël et c'est Michel-Ange qui lui ont donné cette *autorité* de la facture, cette ampleur, cette franchise des lignes, des plans, des masses, cette aisance des formes souples et pleines qui semblent vraiment se déplacer dans la lumière. L'air circule. Suivant un rythme secret toutes choses s'ordonnent. Il n'est pas un trait qui ne soit juste, il n'en est pas un d'inutile. Et cet acquit de Géricault à Rome, se ramène plus ou moins directement à ceci : il y apprit l'art des *sacrifices*.

Par horreur sans doute de la manière facile et du fantaisiste clair-obscur « des Van Loo, des Boucher et des Restout », la plupart des davidiens étaient tombés dans un excès de probité, admirable par la science et la conscience dont il témoignait, mais d'un effet singulièrement déplaisant pour les yeux. Ils représentaient tous les détails des objets avec une fastidieuse minutie, sous une lumière uniforme qui ne portait pour ainsi dire pas d'ombres : de la sorte aucune incorrection de dessin ne pouvait se dissimuler sous une ombre opportune. C'est là d'ailleurs une des affinités de l'art davidien avec celui des primitifs et c'est certainement un des points importants sur lesquels il s'oppose à l'art vraiment classique, dont Prudhon restait un représentant. Beaucoup de peintres issus du davidisme, Horace Vernet par exemple, devaient simplifier les détails mais ne pas faire usage du clair-obscur, et ainsi donner à leurs œuvres un aspect

plus lâché, sans le céder en rien à celles de leurs maîtres, quant à la sécheresse et au défaut de saillie. Géricault, par contre, en quelques endroits de son *Cuirassier blessé*, avait fait usage d'une ombre propice, mais ç'avait été, semble-t-il, pour noyer autant que possible les fautes du dessin de la croupe du cheval et peut-être de la jambe droite du cuirassier. Cependant, la manière dont il avait traité la main gantée portant une grande ombre sur le manteau, le pan même de ce manteau, d'autres parties encore, indiquait un effort pour exprimer le jeu des formes dans l'air, dans la lumière, leurs saillies, leurs rapports réciproques.

Rome mit tout cela au point. Il goûta la beauté des lignes simples, d'une simplicité qui n'est ni arbitraire, ni laissée au hasard, — lignes et formes simplifiées parce que repensées par l'esprit. Eliminant l'inutile, il sut aussi subordonner les parties à l'ensemble. Il conçut de larges scènes plastiques. Il les composa en distribuant de grandes masses d'ombre et de lumière, tantôt opposées, tantôt fondues ; il y mit l'unité vivante et multiple des ombres portées, dont il tira ces effets que notre Poussin avait tant aimés. Parmi les petites œuvres exécutées de cette manière, la plus heureuse est sans doute la *Marche du Silène* du musée d'Orléans, sépia rehaussée de blanc qui (malgré quelques particularités de dessin peu compréhensibles, témoignages d'une improvisation hâtive) évoque le souvenir des bacchanales classiques.

Mais le chef-d'œuvre de Géricault à Rome est la *Course des Barberi*. Il est passionnant de suivre dans le livre de Clément et dans celui de M. Rosenthal par quel prodigieux travail Géricault réalisa l'esquisse qui est au Louvre, dont il ne se serait probablement pas écarté dans l'exécution définitive, de dimensions colossales, qu'il rêvait. Il faut suivre surtout de dessin en dessin la marche de sa pensée. Il faut en prendre l'impression vivante par l'examen du détail. Je ne veux ici que m'efforcer d'en dégager l'esprit.

Géricault assiste à une scène joyeuse, bruyante, pimpante ; des chevaux agiles piaffent, impatients de s'élancer dans le Corso ; la foule s'agite comme eux ; ce ne sont que couleurs vives et cris sous un gai soleil. Ces chevaux emplissent Géricault d'enthousiasme, comme le pittoresque l'amuse. Rentré chez lui, il fixe son impression toute fraîche. Il exprime les caractères particuliers de la scène, son désordre, la ligne bizarre que dessinent les chevaux avant le départ, les aigrettes qu'ils portent sur la tête, les costumes du public, les maisons de la place... Mais déjà sa mémoire a commencé à déformer l'impression. Déjà il y met quelque chose de lui-même. Sans doute sent-il obscurément le peu de concordance qui existe entre l'image exacte de la scène et la réalité secrète qu'il porte en lui, vaguement éveillée par cette scène. Son premier dessin le déçoit. Il se livre alors à une recherche multiple et passionnée. Tantôt il reprend toute la composition, tantôt un seul groupe.

Il hésite entre plusieurs possibilités, il les combine. Le fruit de ces efforts est une simplification, un approfondissement et un élargissement progressifs. Il conçoit bientôt une scène qui n'a plus rien d'épisodique. Le remarquable de ce travail est qu'on y voit à la fois la mise au point d'une composition de plus en plus classique de caractère et la traduction de plus en plus originale de la personnalité du peintre. Géricault en arrive à ne pouvoir mieux imprimer sa marque propre que dans une matière qui ne paraît pas sienne. En s'élevant aux formes éternelles, on dirait qu'il cherche son instinct. Il réalise enfin l'œuvre parfaite : tout animée de son esprit et, en même temps, ouverte aux influences les plus impersonnelles ; il est au but quand l'harmonie est établie entre les lois secrètes de son être et les lois générales qui gouvernent le monde des formes. Et son tableau nous émeut, parce que, même quand nous n'en connaissons pas la genèse, nous sentons qu'il est l'aboutissement du long effort solitaire d'une nature qui ordonne ses puissances profondes. Nous n'y trouvons pas de formules d'école arbitrairement répétées par un bon élève, comme il arrive au déclin de tous les académismes, mais au contraire le résultat d'une *redécouverte* progressive. C'est vraiment à Géricault qu'il faut appliquer le mot fameux de Cézanne : « Il refait du Poussin sur nature ».

Mais oui, on peut sans crainte, devant les *Barberi*, évoquer Poussin et parler de classicisme. Foin du pré-

tendu classicisme qui réside tout entier dans quelques recettes auxquelles il suffit de se conformer, sans qu'on ait besoin d'avoir une âme ! Et quelle monstruosité lorsque ces recettes sont dictées — non pas même par une espèce de bon sens artistique qui, médiocre sans doute, est du moins en accord avec les habitudes élémentaires de l'esprit comme avec la nature — mais par une raison abstraite et froide à la Winkelmann ! Le vrai classicisme consiste certainement dans un équilibre sans cesse rétabli de forces sans cesse renaissantes. Il est une discipline, mais la beauté naît de cette discipline, dans la mesure où les puissances qu'elle asservit sont riches, profondes, tumultueuses au besoin. Le génie classique est la lyre divine qui apprivoise les panthères elles-mêmes : elles ne restent pas moins des panthères en se rangeant comme les timides colombes sous la loi d'Apollon et d'Orphée !

Le groupe central des *Barberi*, l'homme à la culotte verte et le cheval blanc cabré, traduit ces vérités par une image saisissante qui, plus que les discours, en frappant fortement les yeux, s'imprime dans l'âme. Dans une première esquisse (21), l'homme avait tant de peine à maîtriser le cheval que, pour n'être pas emporté en avant, il lui fallait se renverser en arrière, en dessinant avec le sol un angle violemment expressif. Telle est la conception première de Géricault, conception quasi romantique, instinctive chez cette nature fougueuse. Dans l'esquisse définitive du Louvre, voyez ce que ce

groupe est devenu, sous l'action de l'esprit qui subordonne tout à son ordre souverain : il émeut beaucoup plus vivement l'imagination, pourtant l'image est bien moins hardie ; les moyens sont plus simples ; la force, moins déployée, est plus concentrée : l'homme n'est plus rejeté en arrière, il lui suffit d'être debout, il lui suffit d'un geste énergique, décisif, mais calme pour *maîtriser* la bête. C'est cela : la véritable force se dispense du tapage. La *maîtrise* est plus parfaite quand elle est plus sereine, mais il faut que nous sentions, sous la main qui jamais ne se desserre, la passion vaincue, prête toujours à s'élancer, comme ce cheval qui veut bondir, dont les yeux sont pleins de flamme, le corps d'impatience, et qui se cabre. L'élan du cheval commande à l'homme ses mouvements ; il faut, de même que l'artiste ordonne ses passions en se conformant à leur rythme, qu'il règle sur elles son effort, — et qu'il les fasse servir à établir leur ordre.

IV

Voilà les idées dont Géricault fut animé à Rome. Il est évident qu'il ne se les formula pas. Il était assez maladroit théoricien ; il s'efforçait de raisonner son art, mais il ne parvenait pas aux conceptions simples et en même temps subtiles, claires, surtout que nous admirons chez un Poussin ou un Delacroix. Ces idées furent

plutôt en lui comme des instincts fortifiés, d'anciennes tendances que Rome rendit dominantes et plus vivaces. Il avait grand besoin de ces règles profondes, car il voulait s'engager dans la peinture de l'histoire contemporaine où ses aînés s'étaient souvent égarés, où ses camarades se fourvoyaient. La *Course des Barberi* réalisait seulement son idéal des formes, elle ne répondait pas aux intentions qu'il caressait avec le plus de complaisance. Non seulement un monde de pensées s'était interposé entre l'idée première et la réalisation, si bien que le caractère de l'œuvre s'était modifié du tout au tout, mais encore ni dans ce point de départ, ni dans ce point d'arrivée, Géricault ne trouvait la position qu'il voulait adopter à l'avenir : il ne voulait pas consacrer son art à la représentation de scènes simplement pittoresques et avait des ambitions plus hautes ; il ne lui suffisait pas, d'autre part, d'idées plastiques telles que ces formes d'hommes et de chevaux se détachant sur des architectures, quelque belles qu'elles fussent. Il se proposait d'élever à la beauté de son tableau romain, sans altérer leurs caractères essentiels, les événements frappants de son époque.

Il nous apparaît que ce problème dangereux était encore compliqué pour lui du fait qu'il allait de préférence aux sujets horribles qui nécessitent jusque dans la fougue le plus de mesure instinctive ou volontaire chez l'artiste qui veut procurer par leur représentation une haute émotion de beauté. Il faut voir dans cette

prédilection une marque de l'époque et une forme de son romantisme. On y reconnaît aussi une sorte de transposition dans l'ordre de la peinture des sentiments qu'exprimaient les littérateurs, parfois une influence directe de la littérature. On y retrouve surtout l'aspect tourmenté et farouche de Géricault. En rentrant en France à l'automne de 1817, il conçut le projet de représenter une des quatre scènes que lui offrait le récit de l'assassinat atroce de Fualdès, commis à Rodez au mois de mars précédent, et il semble avoir eu notamment l'idée de traduire en peinture des détails dans le genre de celui-ci, que le procès-verbal des assises lui fournissait : « Son sang fut reçu dans un baquet et donné à un cochon qui ne put le finir. » (22) Je ne pense pas qu'il s'arrêta longtemps à des idées pareilles, mais on voit à quelle veine il puisait son inspiration.

Dénué de ce caractère ignoble, le désastre de la *Méduse* lui offrait des sujets de tableaux aussi terribles. Un naufrage, une révolte, des hommes qui s'entre-dévorent... Voilà qui suscite au plus haut point l'imagination. — Remarquez que de tous ces sujets, il choisit enfin l'un des deux plus humains : les malheureux arrivent au terme de leur souffrance et entrevoient le salut. Ce choix fait, il combine la scène de manière à lui faire offrir l'intérêt le plus complexe. Il lui donne le maximum de poésie, en montrant les personnages du radeau ignorant encore si le brick aperçu à l'horizon les délivrera ; il les représente au moment où certains d'entre eux découvrent

le vaisseau providentiel, auxquels d'autres ne prennent pas garde encore, ce qui augmente la variété des sentiments et des attitudes. — Ne négligeons pas ces observations, en apparence littéraires ou sentimentales, parce qu'elles sont conformes à l'esprit de Géricault, D'autres considérations nous paraissent plus intéressantes, de notre point de vue moderne.

Je prie le lecteur d'excuser l'effort peut-être monotone que je fais pour saisir autant que je le peux, moins le caractère des œuvres accomplies, que leur élaboration active. Il me semble que c'est en tâchant de nous placer ainsi dans la pensée même de Géricault, lorsqu'elle vit et cherche à s'exprimer, plutôt que dans sa pensée fixée, que nous pouvons saisir les véritables caractères de ce peintre, puisque la mort ne lui a pas permis d'atteindre le point de pleine maturité d'où nous devons juger les artistes dont la carrière est normale. Imaginez que Delacroix soit mort vers l'époque du *Sardanapale* ; les idées exprimées dans son journal et dans sa correspondance, ses jugements, les tendances que mille petits faits permettent dès lors de reconnaître, des renseignements sur ses méthodes, rendraient sensibles pour nous certains de ses aspects essentiels que l'examen de ses premières œuvres nous révèlerait avec moins d'évidence. Lorsqu'une telle destinée est brisée, les œuvres nous intéressent moins en elles-mêmes qu'autant qu'elles nous aident à comprendre l'artiste, — à le comprendre au point de deviner celles qu'il aurait créées s'il lui avait

été donné de pleinement s'épanouir. Abordons-le donc, chaque fois que cela nous est possible, directement.

Lorsqu'on étudie l'élaboration du *Radeau de la Méduse*, une première chose frappe : la documentation que Géricault rassemble. Il fait la connaissance des deux principaux survivants de la catastrophe, Corréard et Savigny, et leur en fait raconter tous les détails. Il retrouve le charpentier qui a construit le radeau ; il lui en demande une maquette exacte, sur laquelle il pose des personnages en cire. Il fait des études très poussées d'après des noyés et des guillotinés ; il s'entend avec les internes de Beaujon pour avoir des membres coupés, des cadavres ; il les fait apporter dans son atelier qui devient un vrai charnier. Pendant l'exécution de la grande toile, il va au Havre pour se remettre dans les yeux la mer et le ciel marin. — C'est déjà le réalisme du milieu et de la fin du XIX^e^ siècle, disent certains critiques. — Voire. Une chose certaine, c'est que dans ce souci d'information précise il y a une extrême conscience. Quant à évoquer les réalistes du XIX^e^ siècle, dont Géricault serait un précurseur, il faudrait préciser desquels on entend parler : s'il s'agit des peintres de la famille de Manet, je veux bien, quoique... Si l'on prétend assimiler Géricault aux Bastien-Lepage, aux Aimé Morot, aux Roll, etc., mille fois non ! Plutôt que de descendre le cours du temps, je serais tenté en la circonstance de le remonter, et de ne voir rien de plus chez Géricault que ce souci de vérité qui a toujours possédé les grands

maîtres ; comme eux, il assemble des matériaux, mais il ne les utilise pas tels quels. Devant la *Méduse* on ne se dit pas que le radeau représenté là est rigoureusement conforme à celui qui fut aperçu en juillet 1816, par le brick l'*Argus*, au large du cap Blanc, tandis qu'on pense devant un tableau de Jean-Paul Laurens : ce fauteuil sort d'un dictionnaire d'archéologie, ce bracelet a été dérobé au Musée de Cluny. D'ailleurs si la maquette dont Géricault s'est inspiré existait encore, nous constaterions, sans aucun doute, que le peintre ne l'a pas simplement copiée.

Quant à aller maintenant jusqu'à prétendre que chez Géricault (parce qu'il se livre à des études anatomiques, parce qu'à la fin de sa vie il fera des portraits de fous d'une extrême vérité, à la fois physiologique et psychologique) on reconnaît l'esprit *scientifique* de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, c'est le restreindre sans raison. C'est le restreindre, car c'est arrêter à une forme trop précise des caractères qu'il a en commun avec presque tous les maîtres et qui sont fort généraux chez lui comme chez eux. Plaisantes tendances *scientifiques* que celles d'un artiste qui a des cadavres à sa disposition et qui copie plutôt la jaunisse ! Passant à Sèvres durant le temps qu'il travaille à la *Méduse*, le hasard lui fait y rencontrer son ami Théodore Lebrun, qui s'y est retiré pour soigner une très grave jaunisse. Géricault le reconnaît tout à coup et se précipite, enthousiasmé : « Ah ! mon ami ! que vous êtes beau ! » — « Je faisais peur, raconte

Lebrun, les enfants fuyaient, me prenant pour un mort ; mais j'étais beau pour le peintre qui cherchait partout de la couleur de mourant ». — Voilà l'expression juste : il cherchait de la couleur de mourant, et il en cherchait *partout* ; il cherchait une couleur qui *évoquât* la mort, plutôt que la couleur véritable de la mort. Et peut-être qu'il y avait quelque chose de plus effrayant dans la pâleur terreuse et jaune du malade que dans la pâleur plus grise d'un mourant ou d'un mort.

Géricault m'apparaît — et il me semble très important pour comprendre les particularités de la création artistique de reconnaître les membres de cette famille d'esprits — comme un de ces artistes, peut-être peu doués d'une certaine sorte de mémoire, peut-être arrêtés par des scrupules, chez qui l'imagination, vive mais limitée, ne se donne jamais carrière que sous le coup d'une réalité très matérielle qui les frappe et soutenue constamment par le réel. Romanciers, ces artistes n'arriveront jamais à imaginer l'action de leur roman ; mais que la vie leur fournisse un thème, ils en exploiteront toutes les richesses en les transfigurant. S'ils ont le goût du passé, ils seront historiens ; mais cette imagination, qui est incapable de les porter dans un monde par elle créé, leur fera donner je ne sais quel accent aux événements, aux idées, aux hommes d'autrefois, leur fera découvrir entre eux des accords inattendus et généralement fantaisistes ; les historiens de sens rassis, indignés avec juste raison, leur diront : « Faites de la poésie, faites du

roman, abandonnez l'histoire » ; mais s'ils suivent ce sage conseil, la meilleure partie d'eux-mêmes ne trouvera pas son emploi. Ainsi Géricault ne peut pas, comme un Michel-Ange, un Véronèse, un Rubens, un Lebrun ou un Delacroix, édifier d'ingénieuses compositions, où sont prodiguées les trouvailles les plus heureuses, rêves éveillés et fixés d'un fécond génie riche en inventions ; il n'a pas cet esprit qui s'élance sur le champ d'une vaste toile, qui l'embrasse comme d'un coup d'œil et aussitôt l'anime, la peuple, y distribue des groupes qui dès le premier instant chantent leur musique définitive et ensuite trouvent leur forme. Il est incapable d'imaginer par lui-même le radeau de la *Méduse*, mais si le charpentier lui en fait un modèle, le voilà tranquille ; il peut maintenant changer la disposition de la voile, assembler autrement les poutres, agrandir ou diminuer à son gré tout ce plateau, mais il faut un point de départ solide au travail progressif de son esprit. S'il cherche de la couleur de mourant, il la prend *partout* où il la voit : il a besoin de s'appuyer constamment sur les choses. Est-ce du « réalisme » ? Si l'on veut. Mais la copie de la réalité n'est pas pour lui le but ; c'est un moyen d'atteindre le style, c'est le fondement de son édifice. — Cet historien qui tâche d'être « objectif », mais que son démon fait poète, recueille de première main les documents dans les archives.

Comme l'historien, à la lecture des parchemins sur lesquels il édifiera son rêve, tout à coup tressaille, s'élance

dans de séduisantes hypothèses, ainsi Géricault, découvrant la couleur ou la forme que son imagination seule était impuissante à créer, mais qui lui permettra d'extérioriser ses sentiments les plus originaux, est frappé comme d'un coup de foudre, et la violence de sa nature prête une extraordinaire intensité à son émotion. Ce premier mouvement l'emporte, il perd souvent tout contrôle de lui-même (23). Ce n'est point la fièvre du peintre à qui l'imagination fait concevoir de belles idées plastiques ; l'inspiration chez Géricault ne descend pas du ciel, elle monte de la terre.

La forme se dégage ensuite avec une incroyable peine. Géricault, qui n'avait pas l'imagination grâce à laquelle les compositions s'ordonnent facilement, n'avait pas non plus une certaine facilité de main, servie par ce « compas dans l'œil » qu'il enviait à Horace Vernet. Heureuse imperfection ! Il retravaillait indéfiniment les formes, pour arriver à leur expression et leur exactitude, de même qu'il reconstruisait sans cesse ses compositions. Enfin, l'esquisse définitive étant trouvée, il s'y tenait, sauf dans certains détails, et il l'exécutait en grand avec autant de rapidité qu'il avait mis de lenteur dans l'élaboration. De la sorte, il n'alourdissait pas, il ne fatiguait pas. Mais cette rapidité elle-même, n'était nullement de la *facilité*. Géricault était alors semblable à un écrivain qui recopie lui-même son manuscrit, sans y rien changer d'essentiel, et pourtant l'esprit plus tendu peut-être qu'au moment où il le rédigeait, voyant

apparaître alors les défauts et les qualités, mettant les ensembles au point par la correction d'un détail et parfois recommençant certaines parties. Son élève Montfort, qui était fréquemment dans son atelier pendant qu'il peignait la *Méduse*, parle « du calme et de la réflexion dont il avait besoin ». Géricault l'assurait que « le bruit d'une souris suffisait pour l'empêcher de peindre ». Il avait obligé son autre élève, Jamar, à mettre des pantoufles. « Une légère coloration de son visage indiquait seule la préoccupation de son esprit ». C'est un témoignage concordant avec ceux de Montfort et de Jamar que nous apporte Théodore Lebrun : « Il était mécontent de celle (la chevelure de la tête renversée qui est au milieu du tableau) qu'il avait faite d'abord ; il la gratta et la repeignit en moins d'une demi-heure. Je regardais sa tête pendant qu'il travaillait ; il ne disait mot, il était comme absorbé ; il semblait copier une chevelure réelle qu'il voyait ». Ces indications, même les plus infimes, font sentir combien la peinture était pour Géricault chose spirituelle, demandant une profonde réflexion.

Le soir, il regardait l'ombre descendre sur l'immense toile embrumée et, avec Montfort ou quelque autre ami, il s'entretenait de ses espérances. Il était rarement satisfait. Il aimait cette œuvre comme nous aimons toutes les créations de nos forces les plus originales ; mais il était content, écrit Monfort, « seulement quand il avait trouvé le moyen de modeler ».

Il voulait toujours donner à sa peinture un aspect

sculptural. Il était sculpteur d'instinct. On rêve volontiers que s'il avait vécu plus longtemps, il se serait orienté définitivement vers cette branche de l'art pour laquelle il avait de si évidentes dispositions. C'est peut-être ici le lieu de noter la beauté des morceaux de sculpture qu'on possède de lui. Je ne parle pas seulement du *Cheval écorché*, justement célèbre, moins œuvre d'art que planche d'anatomie (si l'on peut appliquer ce mot de « planche » à une ronde-bosse). A vrai dire, malheureusement, je ne connais que par les louanges que je vois leur décerner les chefs-d'œuvre cités d'ordinaire : cette maquette d'une statue équestre que décrit Clément, ce *Bœuf terrassé par un tigre* qui annoncerait Barye, et ce *Satyre enlevant une femme* qui me semble être de tous ces heureux essais celui qui a le plus de réputation. Mais j'ai eu le plaisir de voir chez M. Emmanuel Hannaux le moulage d'un petit groupe, que l'on pourrait appeler *Satyre et nymphe* et qui est tout à fait extraordinaire par son accent moderne. On pourrait le dater de 1920. On le croirait d'un sculpteur (la difficulté est de le nommer !) qui animerait de l'esprit bourdelléen les formes pleines, lourdes et lisses de Joseph Bernard. C'est, en plus réellement fort, en plus âpre et en moins doux, « du Joseph Bernard ». Géricault serait-il donc plus original encore sculpteur que peintre? Servie par ce métier où il porte la justesse de son œil et de sa main, mais qu'il n'a pas appris, sa vision des formes est plus fraîche et spontanée ; on a davantage le sentiment de

l'esprit qui travaille la matière en suivant son instinct. Bien plus, ce morceau, certainement modelé, donne l'impression de la taille directe. Et nous savons qu'en effet Géricault était porté vers ce procédé. Je copie à cet égard les précieuses indications de Clément, qui montrent bien cette démarche *instinctive* : « Géricault a sculpté, sur une pierre du mur de son atelier de la rue des Martyrs, un cheval retenu par un homme, d'un très faible relief et qui a été moulé. Il s'était mis à ce travail, d'inspiration, creusant le moellon à la grâce de Dieu, avec un ciseau de menuisier. M. Jamar, voyant son embarras, monta la rue des Martyrs et trouva près de la barrière des tailleurs de pierre qui lui vendirent quelques outils ; c'est avec ces instruments grossiers que Géricault acheva cet ouvrage » (24).

Revenons à la *Méduse*.

Lorsque le tableau fut terminé, Géricault demanda à Guérin de le venir voir. « Guérin, écrit Clément, resta près d'une heure, loua, blâma, parla beaucoup de la ligne et en somme ne se montra pas mécontent » (25). On aime à voir Géricault, tout à fait émancipé, rester ainsi en bons rapports avec son vieux maître et solliciter son avis.

Le *Radeau de la Méduse* ne pouvait plaire à Guérin, bien que ce dernier fût certainement sensible aux qualités d'une œuvre qui devait s'élever à ses yeux au-dessus de la moyenne : elle ressortissait à une autre esthétique

que la sienne, quoique par son propre maître Regnault. Guérin eût peut-être conservé un peu de l'esprit de l'ancienne Académie, dont les autres davidiens étaient tout à fait dénués. Je voudrais exprimer par quels caractères le *Radeau de la Méduse* rappelait les compositions de la peinture pré-davidienne et je ne puis mieux le faire qu'en citant ici quelques lignes de M. Louis Dimier. Pourquoi chercher à les paraphraser? On ne peut être plus concis, plus précis, ni plus clair : « Après trente ans reparaissaient enfin les anciennes ordonnances enseignées par l'Académie, le groupement compact distribué en portions de lumière et d'ombre, le principe de la pyramide, l'effet et jusqu'aux contrastes d'attitudes, la touche grasse qui s'efforce de saisir la forme, contrairement à l'exécution inerte enseignée comme un principe absolu par David. » (26) Delécluze ne s'y trompa point : « Géricault, écrivit-il, emprunte à l'école des Carraches ». Il aurait pu dire : au Caravage. Dans un autre article, il lui reprochait « la manière un peu lâchée de Jouvenet ».

Par contraste avec cette critique de Delécluze, injuste mais judicieuse, j'avoue que j'éprouve une sorte d'amer plaisir à noter l'imbécillité d'autres critiques, des pouvoirs officiels et du public. Il faut excepter particulièrement de ce jugement brutal l'homme intelligent et de goût souvent heureux que fut le comte de Forbin, grâce à qui, après la mort de Géricault, l'Etat acquit la *Méduse*. Mais Kératry commençait son article par

ces mots : « Il me presse d'être débarrassé de ce grand tableau qui m'offusque quand j'entre au Salon. » « En général, ce qui était nouveau, écrit M. Rosenthal, résumant l'opinion moyenne de la critique, passa pour incorrection et négligence. On vit en Géricault un écolier qui, impatient de se faire connaître, s'était hasardé à improviser un tableau et l'avait exécuté avec hâte et sans soin. » Géricault fut proposé *onzième* sur la liste des candidats au prix du Salon ; le prix d'honneur revint à un certain Guillemot pour une *Résurrection du fils de Naïm* qui doit faire aujourd'hui le triste ornement de quelques musée provincial. On eût bien étonné le public prétendu et soi-disant éclairé qui visitait le Salon de 1819 si on l'eût assuré que cette *scène de naufrage* serait un jour une des pièces capitales de la grande salle du XIX^e^ siècle au Louvre. Le tableau fut vivement discuté, pour des raisons étrangères à la peinture : on y vit une manifestation politique, les libéraux faisant retomber en effet la responsabilité de la catastrophe sur le gouvernement de Louis XVIII. On doit avouer que Géricault avait eu dans une certaine mesure de ces intentions séditieuses... Au reste, laissons cela. Ce qui nous importe, c'est l'admiration des jeunes peintres qui, si je puis leur appliquer le mot du poète, sentaient, en regardant cette toile, bondir en eux un nouvel univers. Ce qui nous touche, c'est le trouble de Delacroix qui, plusieurs fois la vit en cours d'exécution dans l'atelier de Géricault au Roule : « L'impression que j'en reçus

fut si vive qu'en sortant je revenais toujours courant et comme un fou jusqu'à la rue de la Planche que j'habitais alors. »

V

Peu de semaines après la fermeture du Salon qui, en ce temps, avait lieu à l'automne, Géricault, dans les premiers jours de 1820, passa en Angleterre, accompagné de Charlet et avec pour principal bagage le *Radeau de la Méduse* qu'il voulait exhiber là-bas dans le but de gagner de l'argent. L'entreprise réussit et lui procura une assez belle somme. Il fut séduit par la vie anglaise, voyagea, allant peut-être jusqu'en Ecosse (27). Il produisit de nombreuses lithographies et quelques peintures, ignorées en France, qui sont restées de l'autre côté du détroit. Il subit fortement l'influence de l'école anglaise de peinture.

Son séjour, de plus de deux ans, compléta très heureusement ses expériences artistiques. Je ne pense pourtant pas qu'on en puisse considérer l'influence comme égale à celle du séjour de Rome. L'Angleterre enrichit sa palette ; elle lui fit goûter les mérites d'une exécution variée, éclatante et fraîche; elle lui révéla les anciens procédés techniques, car les traditions de métier, qui s'étaient perdues en France sous l'action des davidiens, s'étaient maintenues intactes en Angleterre. Elle l'engagea aux notations rapides, à l'étude des mouvements

fugitifs et de la coloration de la lumière par les divers temps, aux heures différentes. Maintenant qu'il était formé aux grandes disciplines et que sa nature avait trouvé sa forme, il lui était bon de l'assouplir par une recherche des aspects superficiels et piquants des choses. L'Angleterre, en même temps qu'elle perfectionnait sa technique, lui ouvrait ainsi les yeux à certaines qualités de la peinture, conformes aux bonnes traditions, qualités d'agrément, secondaires assurément, mais utiles. Il voyait vivante une école qui le frappait d'autant plus qu'elle représentait sur tous les points le contraire de ce qu'était alors « l'école française ».

Il fut vite séduit. Il écrivit alors à Horace Vernet : « *Ici seulement on connaît ou on sent la couleur et l'effet...* Je faisais à l'Exposition le vœu de voir placés dans notre musée une quantité de tableaux que j'avais sous les yeux. *Je désirais cela comme une leçon* qui serait plus utile que de penser longtemps. Que je voudrais pouvoir montrer aux plus habiles même plusieurs portraits qui ressemblent tous à la nature, dont les poses faciles ne laissent rien à désirer », etc. — Il porta un enthousiasme particulièrement vif à Constable, qu'il fut un des premiers Français à connaître et qu'il révéla à ses amis lorsqu'il rentra à Paris. Le célèbre petit tableau des *Chevaux d'Epsom*, dont la couleur est si vive et la touche si preste, grâce à un emploi si habile des glacis et des empâtements, témoigne de ses préoccupations et de l'influence que la peinture anglaise exerça sur lui.

Si réelle et si salutaire que fût cette influence, j'avoue cependant que je ne la crois pas très profonde. Le contact avec l'Angleterre fut délicieux pour lui, comme le jaillissement d'une source. Mais après cette première impression, qu'est-ce que l'école anglaise laissait à Géricault? Les caractères de cette charmante étrangère n'étaient nullement en harmonie avec la nature de notre peintre. Il aimait les belles compositions amples, fortes et intelligemment équilibrées ; il portait dans son art, malgré sa fougue, une tendance à la gravité, à je ne sais quoi de sobre, d'austère et de tendu ; il concentrait les effets; il voulait une beauté robuste, lourde peut-être, éloquente en quelque sorte comme une prose nombreuse, et tout cela longuement digéré par l'esprit. Ses parents spirituels les plus proches me semblent être ses compatriotes normands : Corneille, Poussin et Flaubert. On ne voit pas dès lors comment la richesse, toute différente, de l'école anglaise pouvait s'intégrer dans cette organisation d'artiste, sinon en se réduisant aux seuls procédés techniques et en soutenant son amour pour les ouvrages d'exécution savoureuse, dont les davidiens faisaient fi. En somme, cette *leçon* de l'Angleterre, qu'il souhaitait à l'école française, il en avait personnellement besoin beaucoup moins que ses camarades. On se rend bien compte de ce qu'Horace Vernet aurait gagné à l'entendre. Quant à lui, il avait trouvé déjà la bonne voie ; l'Angleterre ne fit que l'y maintenir et s'y avancer un peu plus loin.

Les seuls travaux de quelque importance qu'il ait exécutés, outre des lithographies, après son retour en France, nous confirment dans cette impression. Ils auraient pu fort bien dater de l'époque de la *Méduse*. Ce sont, d'une part, le *Four à plâtre*, au Louvre, cette toile d'un puissant effet, volontairement assombrie, terne, lourde, triste ; d'autre part, des projets de grandes compositions. Il suivait dans ces projets son idée favorite : illustrer les grandes pages de l'histoire de son temps. Il pensait à un tableau consacré aux Grecs, un autre à l'ouverture des Portes de l'Inquisition par les Français en Espagne, et un autre encore à la Traite des Nègres. C'est le même ordre d'inspiration que la *Méduse*, mais à un degré supérieur et présentant un intérêt plus large.

Cependant je crois que c'est au retour d'Angleterre qu'il faut rapporter le très beau tableau qui a été exposé au mois de mai de cette année (1924) dans une galerie de la place Vendôme : un Trompette des chasseurs de la Garde impériale en vedette. L'intérêt m'en paraît considérable. Le coloris en est plus brillant, plus riche, plus profond et plus chaud que dans aucune autre œuvre de Géricault à ma connaissance ; c'est pourquoi j'y crois sentir l'influence anglaise. Mais elle s'ajoute aux influences antérieures au lieu de s'y substituer (comme dans les *Chevaux d'Epsom*). Le Géricault, que nous connaissions déjà, puissant constructeur, sobre, concis, un peu âpre, est là tout entier, mais avec de plus grandes

qualités de coloriste. Ce tableau donne une idée, me semble-t-il, de ce qu'aurait été la facture des grandes compositions qu'il projetait.

VI

Géricault rentra d'Angleterre au début de 1822. Il souffrait encore d'une sciatique qu'il avait contractée au cours d'une promenade sur la Tamise. Il se plaignait de la poitrine. Mais sa souffrance n'était pas seulement physique. « Il y avait alors, semble-t-il, dans tout son être, écrit Clément, un trouble, difficile à définir, mais impossible à méconnaître. » Il était fréquemment abattu, découragé, dégoûté de tout. Il essayait de fuir ses chagrins en se lançant dans une vie trop brillante de mondanités et de plaisirs ; il avait plusieurs chevaux dans son écurie ; il faisait en même temps pour son art des sacrifices pécuniaires certainement exagérés, puisqu'on le voit payer alors 2.000 francs le droit de faire copier par Jamar et par Lehoux les esquisses de deux tableaux de Gros. Il avait perdu toute mesure. Il se mit à jouer à la Bourse, et y fut malheureux ; il s'intéressa pour un tiers dans une entreprise de pierres artificielles à Montmartre, qui ne réussit pas. C'est là une période étrange de sa vie, qu'il faudrait connaître avec précision et qui fut courte, bientôt interrompue, au printemps de 1822, par une série d'accidents : chute de cheval, accident

de voiture, abcès dans le bas de l'épine dorsale. Ses imprudences aggravèrent son mal. Il dut s'aliter.

Il n'est pas indifférent de noter qu'une des causes du découragement de Géricault après son retour de Londres était l'incompréhension du public à son endroit. Géricault est le premier en date des grands artistes du XIX^e^ siècle que les fausses conceptions esthétiques et la veulerie du goût firent généralement passer aux yeux des contemporains pour des talents de second ordre ou pour des extravagants. Ah ! que MM. Drolling, Couder, Michallon ou Hersent étaient donc de plus habiles peintres ! Et quelle supériorité chez les grands aînés comme Girodet ! Je suis assez disposé à croire authentique le discours d'une « bienveillance toute maternelle » que Paul Huet met dans la bouche de Mme Delpèche, l'imprimeur à qui Géricault portait ses pierres lithographiques : « Mais enfin, monsieur Géricault, vous êtes riche, vous n'avez pas besoin de cela pour vivre ; que ne laissez-vous M. Vernet faire des chevaux? Il les connaît, lui. » Il est en tous cas certain qu'elle dit un jour à Jamar, en lui remettant les épreuves d'une lithographie de Géricault : « Puisque M. Géricault n'a pas besoin de travailler pour vivre, il ferait bien mieux de renoncer à ce métier. » Mais ne chargeons pas trop la mémoire de cette bonne femme. Elle était bien intentionnée et, somme toute, elle avait raison, car « ce métier » ne causait à Géricault que des déboires. Jamar ayant été chargé de vendre une de ses plus belles pièces, aujour-

d'hui célèbre : *Le Retour de Russie*, ne trouva acquéreur qu'à cent francs et la pierre seule en valait soixante ou soixante-dix. Mais l'anecdote la plus caractéristique est encore celle de ce marchand de dessins qui, venant un jour trouver Géricault, se fit montrer des dessins et des lithographies qu'il rejetait feuille à feuille sur la table en parlant de la révolution grecque : Canaris, Botzaris, Miaoulis... Enfin il prit son chapeau et, se retournant, la main sur le bouton de la porte, il demanda négligemment : « A propos, combien voulez-vous de ça? » — « De ça, répétait Géricault, en racontant la scène à Montfort, de ça, comme s'il se fût agi d'un tas de ciboules ! Ah ! prenez-les pour rien, étais-je tout prêt à lui dire. » Puis, abaissant les yeux vers les dessins, dont le marchand n'avait pris qu'un petit nombre : « Il avait peut-être raison, fit-il, car que peuvent valoir ces méchants morceaux de papier? » (28).

En l'été de 1822, Géricault semblait avoir retrouvé la santé et être à peu près sorti en même temps des troubles et des dépressions auxquels il était particulièrement sujet depuis son retour d'Angleterre. Alors s'ouvre une très courte période de quatre ou cinq mois qui me paraît être, avec la periode romaine, la plus intéressante de sa vie.

Les tristesses, les ennuis et les distractions des semaines précédentes ont achevé de le mûrir. Les temps de sa formation sont terminés ; il réfléchit qu'il a trente-

deux ans, qu'il a gâché une bonne partie de sa vie, que le moment est venu de réaliser les œuvres définitives, C'est alors qu'il conçoit les deux grandes compositions dont nous avons les premières idées : la *Traite des Nègres*, et l'*Ouverture des portes de l'Inquisition*. C'est alors qu'il éprouve le besoin de dégager la théorie de son art et d'assumer son rôle de chef d'école.

Il entreprend un exposé de ses doctrines, dont il n'écrit malheureusement que douze pages, dans lesquelles il n'aborde pas les questions essentielles. Elles sont pourtant précieuses. D'abord à cause de leur air d'autorité : « *Je suis au port depuis longtemps et je veux guider dans une route sûre et vraie* ceux que l'ambition n'a point encore égarés et que de dangereux éloges n'ont point rendus insensibles à une sage critique » (29). La fin trop longue de la phrase ne doit pas atténuer l'accent de certitude du début. Mais hélas ! le manuscrit est interrompu avant que Géricault indique quelle est cette « route sûre et vraie ». Géricault critique seulement la détestable route habituelle, avec une singulière violence dans la pensée, qui contraste avec le ton généralement modéré et un peu guindé qui est celui de l'époque.

Il constate la décadence de l'art : « Les expositions, quoique nombreuses, trop nombreuses, deviennent chaque année moins intéressantes. » On a tort d'encourager l'art d'une manière aussi générale et aussi aveugle, d'aller jusqu'à laisser entrer dans cette carrière même des enfants qui n'ont pas de dispositions véritables. Les

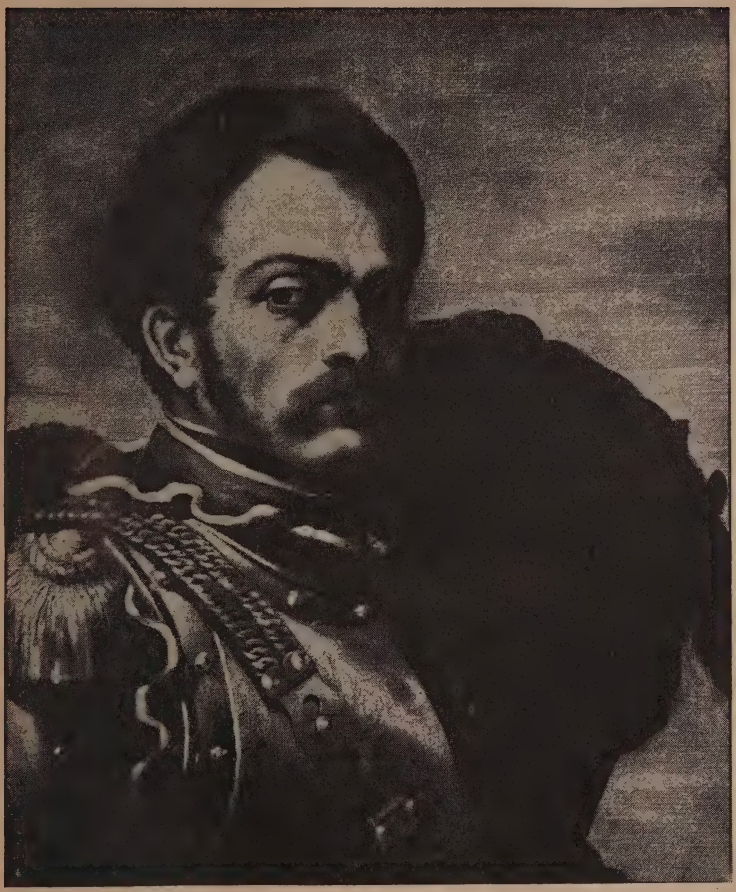
écoles, en tous cas, ne devraient pas être ouvertes aux jeunes gens avant l'âge de dix-huit ans ; elles ne devraient pas avoir d'autre but que « d'offrir au vrai génie les moyens de se développer, et, au lieu de cela, c'est une population entière d'artistes que l'on a réellement obtenue. » Il propose de fermer les écoles, de supprimer l'Académie de Rome, de laisser d'assez nombreux obstacles sur la route des artistes. Au besoin, il en sèmerait encore quelques-uns ! « Si les obstacles et les difficultés rebutent un homme médiocre, ils sont au contraire nécessaires au génie et comme son aliment naturel ; ils le mûrissent et l'exaltent ; il serait resté froid sur une route facile. Tout ce qui s'oppose à la marche dominante du génie l'irrite et lui procure cette fièvre d'exaltation qui renverse et domine tout et produit les chefs-d'œuvre. Voilà les hommes qu'il est glorieux à une nation d'avoir produits, et ni les événements, ni la pauvreté, ni les persécutions ne ralentiront leur essor. C'est le feu d'un volcan qui doit absolument se faire jour, parce qu'il est dans son organisation une nécessité absolue de briller, d'éclairer, d'étonner le monde. Espérez-vous créer des hommes de cette race? L'Académie fait malheureusement plus : elle éteint ceux qui possédaient quelques étincelles du feu sacré ; elle les étouffe, en ne laissant pas à la nature seule le temps de développer leurs facultés et, en voulant produire des fruits précoces, elle se prive de ceux qu'une plus lente maturité aurait rendus savoureux. »

N'est-ce pas? ce morceau, malgré ses négligences de plume et son petit air désuet, garde encore une assez fière allure. Et quel charme lui donne la complaisance avec laquelle on sent qu'il fut écrit ! Ce volcan, ce fruit qu'une lente maturité rend savoureux, ce génie à qui les obstacles et les difficultés sont des aliments, que d'images pour désigner les artistes de la race de Géricault ! Ce grand aristocrate de l'art témoigne là en même temps d'un beau mépris pour les écoles qui fabriquent la plèbe des médiocres artistes. On est tenté de voir dans tout cela des exagérations juvéniles. Mais nous, à qui il suffit de courir à travers les Salons de peinture pour constater combien le mal s'est aggravé depuis le temps de Géricault, nous nous disons qu'il était peut-être dans le vrai et que des remèdes très violents et une décisive réaction auraient seuls été salutaires alors. Mais quel système voulait-il donc proposer pour organiser mieux l'enseignement ? Nous n'en savons avec certitude que deux caractères : la perfection du dessin eût été exigée avec une rigueur inflexible, tandis qu'on eût cultivé l'originalité individuelle des divers élèves. Je suppose que les procédés traditionnels du *métier* y eussent été enseignés.

Quant aux tendances générales que Géricault voulait faire triompher dans son art, d'assez nombreuses indications permettent de les connaître. Voici, en premier lieu et comme base, un passage de la lettre de Théodore Lebrun que Tourneux a publiée et à laquelle j'ai fait déjà quelques emprunts :

« Dans une course que nous fîmes à Ermenonville, douze amis du même âge à peu près et des mêmes goûts, nous remarquâmes une sorte de mélancolie dans Géricault. Il était absorbé, dominé par de grandes pensées, par de profondes réflexions. Dans cette promenade, je me souviens qu'il nous parla de ses projets, de sa manière de comprendre et de sentir la peinture, de son dégoût pour la raideur de l'école qu'on appelle classique ; mais la pensée qui dominait toute sa théorie, c'est qu'un artiste ne doit se livrer à ses inspirations, à son sentiment que lorsque, par des études sévères, par des travaux considérables, il a acquis une profonde connaissance de l'art, lorsque le dessin pur et correct est devenu chez lui une habitude. Prenant donc à l'école de David ce qui en fait un des principaux mérites : la science, il lui répugnait d'en imiter les poses académiques, les agencements conventionnels. Il trouvait froids, et pour nous sans aucun charme, les sujets tirés de l'histoire ancienne et de la fable. L'histoire nationale lui paraissait beaucoup plus poétique. Les sujets religieux ne lui auraient pas répugné » (30).

Il y a bien des choses dans ces quelques lignes, des choses présentées un peu en désordre et malheureusement affaiblies par un esprit sympathique, mais assez superficiel. N'insistons pas sur la question des *sujets* des tableaux. Plus remarquable est l'idée de conserver ce que le davidisme avait de bon, tout en réagissant contre lui. Géricault, vers la même époque, écrivait dans son



TÊTE DE CUIRASSIER Cliché *Figaro Artistique*

manuscrit inachevé : « David, le premier de nos artistes, *le régénérateur de l'Ecole* », a réformé « le système absurde des Van Loo, des Boucher, des Restout et de tant d'autres peintres alors en possession d'un art qu'ils n'ont fait que profaner. » — Que des critiques aussi véhémentes ne nous déconcertent pas trop. Elles font douter certaines personnes que Géricault eût pu, si les années de maturité lui avaient été accordées, remplir le rôle nécessaire qu'il était appelé à jouer : sur ce point essentiel du retour à la tradition rompue par le davidisme, ne paraissait-il pas, en effet, singulièrement se tromper? Pourtant, n'exagérons pas. Cette incompréhension de l'art du XVIII^e^ siècle s'explique assez bien : Géricault ne pouvait échapper à tous les préjugés dont il avait été nourri ; il condamnait cet art par routine, sans bien le connaître, comme nous condamnons aujourd'hui (*mutatis mutandis*, et Dieu sait s'il y a des différences !) l'art de Baudry. Ces injustices sont fécondes. Boucher, alors, était démodé sans appartenir encore à l'histoire. Enfin, quand même ne se seraient exercées sur le jugement de Géricault ni l'influence de la mode, ni celle de son ignorance, ni celle de ses professeurs et camarades, on concevrait parfaitement qu'en cherchant un art grave, sérieux, solide, il s'attachât aux grands ancêtres du XVII^e^ siècle, et à leurs maîtres de la Renaissance italienne, en proscrivant ce qu'il y avait de maniérisme mesquin dans l'art du XVIII^e^ siècle, maniérisme qui lui faisait méconnaître de ce même art les qualités sérieuses.

On comprend que Géricault ait su gré à David d'avoir rendu le sérieux à l'Ecole française (31).

D'ailleurs, Géricault réduisait à ses justes limites le rôle utile que pouvaient jouer David et son système dans la formation d'un artiste et, plus largement, d'une école artistique viable. David, selon lui, n'enseignait que la *science*, une science toute sèche, étroite, dangereuse si elle n'était pas vivifiée, mais condition *sine qua non* d'une activité originale. Quant à l'emploi que les davidiens faisaient de cette science, Géricault le réprouvait : vous avez vu qu'il disait à ses amis, au cours de la promenade d'Ermenonville, « son dégoût de l'école qu'on appelle classique ». Mais ici, Lebrun file par la tangente : c'est pourtant la question essentielle de savoir ce que Géricault voulait substituer à ces règles de l'école davidienne avec lesquelles il rompait.

Eh bien, je crois que c'étaient les règles des peintres de la Renaissance et du XVII^e siècle, particulièrement des grands Italiens. Equilibre, souplesse ; composition large, aérée, rythmée ; noblesse aisée des conceptions et des formes, etc. — tout cela vivant et sans cesse renouvelé par la vie ambiante, non fixé dans des canons : perpétuellement retrouvé par chaque artiste ; chaque artiste devant recommencer pour son compte, en partant d'une base plus solide et, mieux guidé, en évitant les tâtonnements excessifs, la recherche même de Géricault. Il fallait une volonté d'ordre : l'harmonie pour but ; mais il fallait pour principe un immense amour des choses et des

maîtres. Assurément, l'essentiel de la pensée de Géricault à ce sommet de sa vie, sa certitude, le message qu'en cette fin de l'ère davidienne, il apportait à l'école française, c'est qu'un art, pour être grand, doit d'abord être riche.

Pourquoi ne pas l'avouer ? il tendait à fonder une sorte de nouvel éclectisme. Il avait écrit d'Angleterre à Horace Vernet : « Chaque école a son caractère. Si l'on pouvait parvenir à la réunion de toutes les qualités, n'aurait-on pas atteint la perfection ? » Cette idée vous paraît peut-être un peu naïve ; ne retenez donc que la conclusion : « Cela demande de perpétuels efforts *et un grand amour.* » — Et puisque nous approchons de sa fin, devançons à peine le cours du temps pour écouter un ami qui rapporte la matière de leurs conversations à son lit de mort : « Plein d'admiration pour les ouvrages de quelques-uns des peintres contemporains et en particulier pour ceux de Gros, dont il parlait avec une éloquence entraînante, il trouvait cependant *que c'était surtout aux anciens qu'il fallait recourir pour l'étude. La peinture est là,* me disait-il, et, se servant de la comparaison de l'abeille qui compose son miel du suc de différentes fleurs, il ajoutait qu'en les étudiant on composait aussi son miel à soi. *Porté vers l'école italienne plus que vers toute autre,* il disait aussi qu'il n'y avait pas besoin du secours des couleurs pour faire de belles choses et que les maîtres avaient produit des œuvres admirables avec du noir et du blanc. Et pourtant, il professait un

grand enthousiasme pour Rubens et pour Rembrandt, et il ne parlait qu'avec amour des tableaux de genre hollandais et flamands. Malgré cela, lorsqu'il passait de ces grands génies aux hommes de son temps, il trouvait aussitôt des paroles pleines de chaleur et leur donnait les éloges les plus sincères. Un jour, je lui parlais du tableau du *Sacre* de David, que je ne connaissais pas alors. « La moitié de ce tableau, me dit-il, est magnifique ; c'est aussi beau que Rubens » (32).

Le beau témoignage ! Indécis, direz-vous, avec son « et pourtant », son « malgré cela », son apparent flottement, qui traduit bien cet amour qui se répand en tous sens, contradictoire, semble-t-il. Rien n'est exclu ; des rapports amicaux s'établissent, inattendus et pourtant judicieux : le David du *Sacre* et Rubens. Tout est compris, tout est assimilé. Mais l'esprit ne s'égare pas, non plus que les goûts spontanés. Avec tous ces matériaux, quelque chose de fort et de bien original se construit. Des préférences se marquent. Les grands Italiens dominent l'assemblée idéale des maîtres, et l'artiste dernier venu sait élaborer « un miel à soi ».

Dès lors, les questions que certains critiques se posent en considérant la carrière interrompue de Géricault, apparaissent d'intérêt assez médiocre, et me semblent témoigner, si je puis dire toute ma pensée, d'une évidente incompréhension quant au point essentiel. On se demande : serait-il devenu un peintre « romantique », comme son petit tableau de l'*Epave*, du Musée de

Bruxelles, pourrait le donner à penser ? Ou bien aurait-il été « réaliste » ? On incline en général vers la seconde hypothèse, et l'on invoque notamment les portraits de fous, qui sont parmi ses derniers oŭvrages. (A mon avis, malgré leur implacable beauté, ils ne peuvent servir à rien prouver, en raison de leur caractère spécial). Or, l'intérêt de Géricault est justement qu'il échappe à ces appellations de « romantique » et de « réaliste », de la même manière qu'y échappent (rétrospectivement) les maîtres. Je crois qu'elles n'auraient même pas eu de sens pour lui. Bien sûr, il était « réaliste », si vous voulez dire par là qu'il avait l'amour des choses, qu'il les observait avec minutie et les copiait dans ses études ; qu'il en rendait les aspects jusque dans ses grandes compositions, ne procédait pas à des stylisations arbitraires, et exécutait de beaux morceaux peints d'après nature. Et puis, il était « romantique » dans la mesure où il avait l'âme de son temps. Mais si vous prétendez lui appliquer ces épithètes de « romantique » et de « réaliste » en leur donnant le sens restrictif dont on est obligé de les affecter (surtout le second) quand on retrace l'histoire de l'art au XIX^e^ siècle, vous vous trompez. Car ce qui frappe le plus en lui, c'est l'ensemble des caractères bien supérieurs qu'il cultivait à l'exemple de ses maîtres classiques : la variété de l'inspiration sentimentale et plastique ; la recherche des simplifications larges, intelligentes et, si j'ose dire, savoureuses ; le goût des claires ordonnances ; l'effort constant de l'esprit.

De telles remarques permettent de mesurer la perte immense que la peinture française à faite en Géricault. Malgré les troubles de son cœur et les curiosités contradictoires de son esprit, il offrait en art le magistral équilibre, également étranger aux outrances d'Ingres et aux outrances de Delacroix. Son génie était certainement moins original que celui d'Ingres ou celui de Delacroix ; Géricault n'était pas comme eux poète ; il parlait une éloquente prose à tous intelligible. Il représentait une sorte de bon sens, sublime à sa manière, mais qui n'était pas moins foncièrement et essentiellement, dans l'ordre de la peinture, ce qu'est dans la vie et dans la littérature *le bon sens*. Il avait retrouvé, au prix de combien d'efforts, la route « sûre et vraie » dans laquelle il se sentait appelé à guider ses jeunes camarades...

Et c'est alors qu'il mourut.

Au mois de février 1823, l'abcès ayant reparu et les os commençant à se carier, il dut reprendre la chambre et se coucher dans le lit, dont il ne se releva pas. Pénétrons, après tant d'autres, dans sa petite chambre. « Elle était très simplement meublée, écrit Lehoux : un petit lit en fer garni de grands rideaux blancs, où je l'ai vu si longtemps souffrir avec tant de courage et de résignation ; une ancienne commode avec un marbre blanc, placée au pied du lit ; une petite table, un grand fauteuil jaune et ce divan sur lequel on couchait pour le veiller. Les murs étaient couverts d'un papier de tenture gris,

qui disparaissait presque entièrement sous les gravures et les belles copies d'après les maîtres de toutes les écoles qu'il avait faites dans sa jeunesse. »

On voudrait savoir si, durant les onze mois de cette terrible maladie, il se posa la question essentielle, et s'il vit venir la mort en chrétien ou en stoïque. Ses biographes ne nous en disent mot ; je crois qu'il fut un héros païen. Si nous ignorons quelle fut la mort de l'homme, nous savons du moins qu'entre ces humbles murs, couverts des trophées de jeunes victoires, se consomma lentement la mort d'artiste la plus émouvante peut-être que l'histoire nous rapporte. C'est ici que venaient s'écrouler tant d'efforts et tant d'espérances. Des espérances encore prenaient leur vol, pathétiques et plus exaltées. Le génie savait sa vigueur, plus pleine, semblait-il, dans cet anéantissement du corps ; lorsque Géricault se faisait des illusions passagères sur son avenir, dans ces moments où l'être, sentant sa vive jeunesse, ne peut se croire près de mourir, il formait des projets où débordait l'amour de la force, de la fougue, de la vie palpitante et chaude : « Et j'exécuterai de grandes peintures, avec des seaux de couleurs et des balais pour pinceaux ! Et je ferai aussi un tableau de chevaux grands comme nature ! Et un de femmes, mais des femmes ! des femmes ! ! » de ces femmes dont il disait lui-même : « Je commence une femme et ça devient un lion. » — Combien touchants alors sont de cette voix, naturellement si forte, les accents plus doux. Après ces éclats

et ces enthousiastes élans, brisés, quel délicieux et triste charme dans la sérénité, dans la tranquille démarche de cet esprit bienveillant qui sourit encore à toutes les choses ! Nous admirons le philosophe qui, près de la tombe, s'entretient en paix des idées qui furent l'occupation de sa vie ; cette humaine poésie enveloppe, élève, transfigure à nos yeux Géricault mourant, comme elle fit aux yeux des amis qui assistèrent à sa fin. Avec minutie, avec patience, il copie à l'aquarelle des dessins indiens qu'on lui prête : il copie des lithographies de Charlet et à ceux qui s'en étonnent il répond qu'il faut faire son profit du bien partout où on le rencontre ; on lui apporte un dessin à la mine de plomb, il le regarde longtemps avec amour : « C'est d'Ingres, dit-il, c'est comme Raphaël » ; il parle de Van Dick... A lire le récit de ces derniers mois, on a par moments l'impression de ces beaux soirs, où, dans un air plus pur, plus doux, plus clair, le paysage connu paraît plus spacieux et, grave, plus souriant d'une spirituelle et plus amène beauté : toutes choses s'y mettent à leur plan, avant que l'ombre les confonde. — Mais pour que Géricault s'avançant vers la mort, soit plus proche encore de nos faibles cœurs, il ne les touche pas seulement par sa force tumultueuse et par ses doux apaisements : une inquiétude, des doutes parfois le tourmentent, et il exhale cette plainte : « Si j'avais seulement fait cinq tableaux, mais je n'ai rien fait, absolument rien ! » Enfin, par de multiples échos, le drame se prolonge dans des âmes sym-

pathiques ; devant le lit où le jeune homme agonise, les personnages du chœur s'arrêtent, méditent ou pleurent, et l'un d'eux, le plus grand, le plus digne de contempler ce spectacle, Delacroix, ne fait que passer, mais il reçoit une exaltation. Il semble vraiment que cette mort accroisse ses forces de vie. « J'ai été chez Géricault ; quelle triste soirée ! il est mourant, sa maigreur est affreuse, ses cuisses sont grosses comme mes bras, sa tête est celle d'un vieillard mourant. Quel affreux changement ! Je me souviens que je suis revenu tout enthousiasmé par sa peinture, surtout une étude de tête de carabinier. *S'en souvenir, c'est un jalon.* Les belles études ! quelle fermeté, quelle supériorité ! Et mourir à côté de tout cela, qu'on a fait dans toute la vigueur et la fougue de la jeunesse, quand on ne peut se retourner sur son lit d'un pouce sans le secours d'autrui. »

VII

Volontiers, je suppose que l'étude de carabinier, sur laquelle Delacroix arrêta les yeux afin d'en graver l'image dans sa mémoire et de s'en souvenir *comme d'un jalon,* est le petit tableau du musée de Rouen. J'aime à rêver qu'il assistait à l'agonie de Géricault, ce morne officier. Géricault, de son lit de mort, voyait-il se poser sur lui le profond regard qu'il avait demandé à la plupart des visages, qu'il avait trouvé chez de tels

soldats, le regard douloureux, tout chargé semble-t-il du souvenir d'innombrables souffrances? Il n'est rien de plus émouvant que cette mâle beauté à la Vigny. « Art de bien souffrir et de bien mourir », « puissance et solitude », « résignation grave et réfléchie », ces mots du poète de la *Servitude et de la Grandeur* se présentent à la mémoire devant cette forte effigie. Le beau dialogue on imagine entre le regard de Géricault, contemplant à sa mort ce visage si simplement noble, et ce regard, reflet du sien, lui répondant! « Souffre et meurs — sans parler ». Tête rude, mâchoires serrées, lourde force, l'œil franchement ouvert sur la tristesse de la vie, et cet air distant — comme ce soldat nous domine! Toute la poésie de Géricault est là, et la plus haute forme de sa conscience. C'est par de tels accents qu'il prend barre sur nous.

La mort semble accroître les puissances de cet ordre au lieu de les anéantir, elle en accroît du moins l'action sur les âmes. Une mort prématurée et tragique paraît la conclusion naturelle d'une force souffrante. Parce que la mort de Géricault ébranle dans les cœurs les mêmes cordes graves, fermes et profondes que son œuvre, cette œuvre acquiert une sorte de résonance exceptionnelle ; l'homme qui la réalisa et qui vécut cette agonie s'empare des imaginations un peu à la manière des héros malheureux de la légende ou de l'histoire, comme Sisyphe, qui ramasse inlassablement

son rocher qui retombe, ou comme Prométhée, enchaîné et dont un vautour dévore le foie, ou comme Michel-Ange. Voilà le Géricault qui se dresse à l'entrée du grand siècle romantique. Ne nous en détournons pas : il est beau et il est à peine déformé ; il nous touche encore ; il commence magnifiquement sa vie posthume. Qui nous dira les méditations de tant d'artistes devant le masque de Géricault? Quand la nuit tombait dans l'atelier après la journée de labeur, combien de fois, combien d'entre eux au siècle dernier se sont complus à fixer sur ce plâtre tragique leurs rêves les plus chers et les plus douloureux! Ah! sans doute, ce furent souvent d'assez pauvres fumées : le masque de Géricault fut le confident de banalités et de platitudes aussi fréquemment peut-être que les têtes de mort entendirent les déclamations des faux Hamlet. Il n'importe. Nous aimons que cette noble figure ait ému les cœurs, si médiocres qu'ils aient été. Nous aimons qu'on y ait vu l'image des plus éminentes vertus de l'Artiste. Lorsque Delacroix dort son dernier sommeil, Paul Huet cherchant à exprimer fortement la beauté de son visage, « ce masque, dit-il, *beau comme celui de Géricault* » (33). Ou bien, écoutez Jules Breton : « Au mur de mon premier atelier était soigneusement accroché le masque de Géricault moulé après sa mort. Cette admirable face émaciée, décharnée par un long martyre, est poignante. Ses traits jeunes et affaissés sur le squelette qui fait partout saillie, ce noble front, ce nez

déprimé et comme aiguisé, cette bouche inerte d'où s'est exhalé un si beau souffle, nous pénétraient d'une pieuse vénération, et surtout cet œil enchassé comme celui des Arabes, cet œil qu'on se figure si animé jadis par l'ardeur de l'artiste enthousiaste et l'intrépidité du hardi cavalier, cet œil éteint sous la pénombre de l'orbite cave, comme voilé par la tristesse d'un fatalisme résigné » (34).

Au vrai, que signifie cette *vénération*, sinon que Géricault bénéficie du moderne paganisme? Son image se colore de la religiosité invincible de notre âge incrédule ou demi-croyant. (Heureux les croyants de qui les puissances de vénération se canalisent, si j'ose dire, dans les limites des dogmes, et ne se dispersent pas en tous sens pour procurer des objets nouveaux à l'ancienne ferveur!) Nous avons toujours besoin d'intercesseurs, même si nous ne savons trop auprès de quelle divinité ils remplissent cet office... Voici, pour nous satisfaire, un saint de l'Art et un martyr! Nous lui consacrons donc cette année le temple désaffecté de nos cœurs. Nous entendons dans son œuvre mieux que dans nulle autre, quoique plus étouffé, « l'éternel sanglot qui roule d'âge en âge. » A la condition d'oublier les âmes simples et hautes qu'un vrai rayon de la divinité pénètre, d'oublier les véritables saints, nous éprouvons à rendre hommage à Géricault un singulier frémissement d'orgueil et d'espérance, nous le saluons comme

un des « *Phares* », nul mieux que lui ne *témoigne de notre dignité.*

— Ne nous laissons pas envahir par ces sentiments idolâtres. Si je les exprime, c'est parce que, nettement perçus ou inconscients, caressés avec complaisance ou repoussés, ils accrurent au cours du siècle, comme ils l'accroissent aujourd'hui, le prestige de Géricault.

Son influence a donc été particulièrement profonde. Influence que rend plus complexe cet ascendant poétique, difficile à définir et pourtant très réel. Delacroix écrivait en apprenant sa mort : « Je penserai bien souvent à toi ; je me figure que ton âme viendra quelquefois voltiger autour de mon travail. » Il est peu de peintres du XIX^e^ siècle qui n'aient cru que l'âme de Géricault voltigeait parfois autour d'eux, les inspirant comme une muse et justifiant leur travail.

Immense postérité de Géricault. Combien de bâtards ? Faut-il compter parmi ses descendants légitimes les peintres d'animaux, de batailles ou de scènes contemporaines plats ou grandiloquents (certains réunissant ces deux défauts), les Aimé Morot, les Rosa Bonheur, les Henri Regnault, les Alphonse de Neufville, les Detaille, les Roll ?... Ils se réclamaient de son exemple. — Plus fidèles à son esprit, ils ne sont pourtant pas de sa race, les charmants petits maîtres du milieu du siècle, qu'il contribua à affranchir, en même temps qu'il leur donna un certain sérieux, ainsi peut-être que le sens

du mouvement ; je songe surtout à Eugène Lami. Mais de Géricault procèdent certainement, selon la remarque de M. Louis Dimier, « la vérité et le brillant du coloris » (notamment chez Decamps), et tout le courant réaliste qui traverse le siècle : un Paul Huet et un Gigoux sont de la lignée. Est-il nécessaire de remarquer ce que lui doit Barye? Faut-il répéter qu'il fraya la route de Delacroix? Barye et Delacroix (surtout Delacroix) sont ses plus dignes fils spirituels, avec, sans doute, Chassériau.

Mais les plus émouvants de ses disciples posthumes me paraissent être Trutat et Guillaume Régamey, l'un mort à vingt-quatre ans, l'autre à trente-sept, tous deux minés par les chagrins et les maladies. Ils s'apparentent à Géricault surtout par la manière dont, avec un désir de force, d'aisance et de naturel, ils ont le style invinciblement triste, expression de natures tourmentées. Mais si le phtisique Trutat, plus indécis, plus tendre, et aussi plus touchant, laisse paraître dans plusieurs de ses peintures sa complexion maladive, rien ne trahit la dépression morale ni physique dans l'œuvre de Guillaume Régamey. Celui-ci semble l'héritier le plus direct de Géricault ; c'est un peintre militaire et un peintre de chevaux ; il comprend de la même façon que Géricault le soldat robuste, grave et morne ; il a la même conscience dans l'exécution, le même amour des compositions amples, fortes et souples, le même réalisme, avec la même tendance à simplifier largement les formes. Malheureusement, il n'a pas subi aussi

profondément les influences classiques ; plus tard venu dans le siècle (35), alors que les malentendus s'étaient accentués et tandis qu'était généralement perdu le sens des hautes disciplines, il s'est tenu sur un plan inférieur à celui de Géricault.

J'insiste sur la considération de ces *disciplines*, car ce qui nous frappe le plus vivement aujourd'hui, c'est que, dans le combat de la liberté et de l'ordre, Géricault a représenté le principe *de l'ordre*. Il passe toujours pour n'avoir représenté que l'autre principe. Mais, comme les grands Maîtres d'autrefois, il témoigne que la liberté n'est jamais plus féconde que contenue dans un ordre raisonnable. L'harmonie peut parfaitement exister entre ces deux principes en apparence contraires. Le malheur des hommes du XIX^e^ siècle est d'en avoir comme à plaisir accru le contraste : héritiers de Louis David, ils se sont fait de l'ordre une conception trop étroite. Bien plus, on dirait que, non contents d'une erreur si funeste, ils aient voulu encore accroître la confusion en entretenant le paradoxal débat de l'*idéalisme* et du *réalisme*. Géricault est le premier en date des grandes peintres qui ont tâché d'échapper à la fatalité de ces outrances.

C'est aujourd'hui seulement que l'on peut se rendre compte avec netteté de ce caractère essentiel. Les préjugés des romantiques ou des faux classiques post-davidiens, ceux des réalistes étroits, ou, ce qui pis est, les préjugés des veules éclectiques de la fin du siècle,

n'étaient certes pas pour aider à la compréhension de Géricault. Je n'aurai pas l'outrecuidance de prétendre que nous n'avons pas de préjugés, ni même qu'ils valent mieux que ceux des générations précédentes (bien que j'en sois naturellement persuadé) ; je crois seulement qu'en la circonstance ces préjugés nous servent. — Mais pourquoi parler ainsi de préjugés? Il y a surtout notre propre expérience et celle de nos prédécesseurs. Nous méditons la « leçon de Cézanne », la « leçon de Gauguin », de Seurat, de Renoir, l'exemple de Maurice Denis, nous suivons les efforts des jeunes artistes qui ne se satisfont pas des extravagances, même savoureuses, et veulent « un nouvel ordre classique ». Et voici que, rencontrant Géricault, nous le reconnaissons pour l'un des nôtres. Il a réalisé l'équilibre que nous cherchons. Notre parenté avec lui nous rend sensibles nos insuffisances ; cette même parenté nous rend attentifs aux moyens de les surmonter (si nous avons reçu le don du ciel).

Réunissons donc en un faisceau, pour en prendre une plus claire conscience, les principaux traits ramassés au cours de cette étude. D'abord nous aimons que Géricault ne soit pas de ces pitoyables primaires de l'art, que le XIX^e^ siècle et notre époque nourrissent avec complaisance, et qui, pour rester *sincères*, *ingénus*, pour cultiver leur *personnalité* outrecuidante et vaine, se ferment aux influences. Homme complet, sensible à la

beauté multiple de la vie, hériter d'un long passé de civilisation, il accepte ce legs des siècles, il l'accroît des trésors nouveaux. Il ouvre les yeux sur la variété de la nature, sur les arts d'autrefois et sur les arts étrangers. Il ne se cantonne pas étroitement dans son métier : il est d'abord homme, et passionné ; il écoute les voix de plusieurs muses ; il respire les larges souffles de son siècle ; il ne se contente pas de couleurs et de formes qui ne parlent qu'aux yeux, il les charge d'un sens qui touche l'âme. Mais un artiste n'est pleinement humain que si, pour exprimer toute cette richesse, il se conforme aux lois les plus générales qui régissent en l'homme l'intelligence, le cœur et les sens : en notre temps où il se trouve des critiques pour passer sans transition et de plain-pied de Géricault à Rouault, louons Géricault d'avoir eu horreur de l'amorphe, d'avoir voulu ne réaliser rien qui ne fût clair, équilibré, qui ne fut *un*. Encore faut-il que les forces fécondes, pour être asservies, ne soient pas diminuées : Géricault se soumet à des contraintes, mais qui ne sont point artificielles ; je veux dire qu'il ignore les doctrines *a priori* plus ou moins abstraites et qu'il n'est pas de ces natures qui prématurément abdiquent en s'enfermant dans une étroite formule. Pour réaliser son souverain équilibre, s'il s'affranchit de règles absurdes il renoue une tradition interrompue ; au lieu d'aller au hasard, se plaisant à des « recherches » sans but, émouvantes et méritoires, mais vaines, il étudie attentivement le

métier, et il fait en même temps revivre en lui l'esprit des anciens maîtres. Sa mort peut être comptée comme un des plus grands malheurs qui aient frappé l'art français, parce que, s'il eût vécu, il eût été certainement, à côté de son cadet de sept ans Delacroix (avec plus d'autorité que Delacroix, parce qu'avec moins d'inquiétude), le dernier des maîtres de la Renaissance.

Raymond RÉGAMEY.

NOTES

(1) Il y a sur Géricault un livre excellent, tel qu'on voudrait qu'il en existât un sur tous les artistes français : c'est le livre de Charles Clément. La première édition est de 1862, la troisième de 1868 (c'est cette dernière édition que je devrais citer dans un travail historique, mais je possède *la seconde* ; et, pour ma commodité, comme cet essai n'est pas même ce que nos anciens auraient appelé un « Discours sur Géricault », je me suis cru permis d'y renvoyer constamment mes lecteurs, non sans m'être assuré, en feuilletant à la Bibliothèque la 3e édition, qu'elle contenait peu de différences). Je crois que le livre de Clément n'est plus dans le commerce et on ne doit pas le trouver fréquemment chez les bouquinistes. C'est ce qui m'a engagé à y faire sans scrupule de nombreuses coupures et à le suivre d'assez près, assuré que le lecteur ne se fatiguerait pas d'un guide aussi sûr et intelgent.

On aura profit à consulter le volume de M. Rosenthal, paru dans la collection des « Maîtres de l'Art » chez Plon, sans date.

Quiconque a lu les ouvrages de M. Louis Dimier, particulièrement son *Histoire de la Peinture française au* XIXe *siècle*, reconnaîtra tout ce que je lui dois, pour la compréhension générale de la question.

Outre le livre de Clément et celui de M. Rosenthal, les études sur Géricault les plus intéressantes dont j'aie eu connaissance sont celles de Tourneux dans le *Musée d'Art*, de la librairie Larousse, l'article de

M. le duc de Trévise dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, de mai 1924, et celui de M. Robert Rey dans l'*Art et les Artistes*, d'avril 1924. — La notice de Charles Blanc dans son *Histoire des Peintres* fourmille d'inexactitudes.

(2) Théodore Lebrun, Lettre du 6 avril 1836 à Léon Batissier, publiée par Maurice Tourneux, p. 3.

(3) Paul Huet, cité dans la notice : *Paul Huet, d'après ses notes*, etc. (Paris, Laurens 1911, p. 4). J'ai tronqué la citation ; la voici complète : « ...tout cela me glaçait et ne me donnait pas la moindre nuance du plaisir que m'avaient fait au collège *la Garde meurt et ne se rend pas*, de Charlet ; une vignette de Prudhon ; la *Charette des blessés*, de Géricault, qui depuis quelque temps avaient fait invasion sur les boulevards. »

(4) Cité par Clément, p. 25.

(5) Clément, p. 28.

(6) Sa mère, en mourant, lui avait laissé 10.000 livres de rente, ce qui fait bien 25.000 à 30.000 francs de 1914 (Clément, p. 42).

(7) Voir Clément, p. 42, 43, 67.

(8) Noms cités par M. Rosenthal qui ajoute Champion à cette liste. Je me permets, par scrupule, de le rayer, ayant lu quelque part — dans la notice de Charles Blanc, je crois — que c'est Champion qui exerçait une influence sur Géricault, point que je n'ai pas le temps d'essayer d'approfondir.

(9) Appendice aux *Œuvres littéraires* de Delacroix, (pp. Elie Faure, Crès 1923, t. II, p. 232).

(10) *Paul Huet...*, p. 88-95.

(11) Exposition organisée par la société « La Sauvegarde de l'Art français » (M. le duc de Trévise, président) à l'hôtel Jean Charpentier, du 24 avril au 16 mai 1924. N° 5 du catalogue. Appartient à M. Gaboriaud.

(12) N° 84 du catalogue.

(13) Montfort rapportant ses derniers entretiens avec Géricault : « Je venais de voir la *Justice et la Vengeance poursuivant le crime*,

de Prudhon ; je lui en parlai ; il en fit un grand éloge, je lui fis observer que, dans le jeune homme mort, les contours n'étaient pas arrêtés, qu'ils semblaient perdus dans le fond, et je lui demandai s'il aimait cela. « Oh ! non, me dit-il, pas du tout ! » Et comme je me montrais surpris de ce qu'il me disait, après les louanges qu'il avait données au tableau et à l'auteur, il ajouta : « *Pour moi, si je pouvais tracer mon contour avec un fil de fer, je le ferais* ». (Cité par Clément, p. 258.)

(14) Cette remarque m'est suggérée par une comparaison avec un dessin de Gros reproduit sans aucune référence au t. II des *Œuvres littéraires* de Delacroix publiées par M. Elie Faure (p. 162). La ressemblance avec le *Chasseur* de Géricault est si frappante qu'il y a là plus qu'une rencontre. Le dessin est très probablement de Gros, il en a la facture. Il est, semble-t-il, un croquis fait *de mémoire* d'après le tableau de Géricault, à moins que Gros, devant le tableau, ne l'ait esquissé tel qu'il aurait fait ce tableau s'il avait été à la place de Géricault. Dans les deux cas il est très significatif et rien de curieux comme le lâché du dessin, l'impression de fouillis que donnent les lignes, rien de curieux surtout comme le geste véhément et *désordonné* du bras droit lancé vers le ciel. On sent là d'une manière très frappante la différence de tempérament entre Géricault et Gros.

(15) N^os^ 16 et 17 du catalogue. Appartiennent l'une à Mme Stéphane Piot, l'autre au musée de Rouen.

(16) Clément, pp. 77-78.

(17) Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1894, p. 1369 et *sq.*

(18) Réunion des S. B. A. D., 1891, p. 26.

(19) R. de la Sizeranne : *Géricault et la découverte du Cheval.* Revue des Deux Mondes, 1^er^ mai 1924, p. 197.

(20) Lettre du 23 novembre 1816, citée par Clément, pp. 108 et 109 en note.

(21) N° 104 du catalogue de l'Exposition Géricault 1924. Appartient à Mme Tardeux.

(22) Cité par M. de Trévise dans son article de la *Revue de l'Art ancien et moderne* 2 mai 1924.

(23) Voir en particulier l'anecdote de la Diligence de Sèvres, rapportée par Clément, p. 134.

(24) Clément, p. 222.

(25) Clément, p. 144.

(26) Louis Dimier, *Histoire de la Peinture française au* XIX^e^ *siècle*, p. 54.

(27) Théodore Lebrun est seul à parler d'un voyage en Ecosse, dans la lettre à Batissier, p. p. Tourneux, p. 4. Il ajoute : « Il lui fallait des sites sauvages, poétiques, originaux. » Il pouvait être attiré par ce pays de Walter Scott.

(28) Clément, p. 232.

(29) Clément, p. 238.

(30) Lettre de Théodore Lebrun, p. 5. Ce texte a été démarqué par Clément, d'après Batissier.

(31) Delacroix lui-même n'avait que mépris pour l'art de Boucher. Selon lui, avant la réforme de David, « la pauvre peinture se mourait dans toute l'Europe ; elle se traînait énervée, déshonorée sur les traces de Van Loo et de quelques génies de même force ». (*Œuvres Littéraires*, II, 158).

(32) Cité par Clément, p. 256-257.

(33) Paul Huet... p. 354.

(34) Jules Breton. *Nos peintres du siècle*, p. 18-19.

(35) 1837-1875.

ERRATUM. — J'ai écrit, comme M. Léon Rosenthal et les autres biographes de Géricault, sur la foi de Clément généralement si exact, que Géricault s'est alité en février 1823, pour ne pas se relever. Or, en revoyant le Journal de Delacroix, je constate que sa dernière visite à Delacroix est du 21 mai 1823. Ainsi la vie active de Géricault a pu se prolonger plus longtemps qu'on ne pense. Peut-être faudrait-il conférer ce renseignement avec la version de la fin de la vie de Géricault que donne Charles Blanc dans son *Histoire des Peintres* et qui deviendrait plus probable que celle de Clément.

LE CAHIER DE LA RÉDACTION

Mon rôle serait ici d'établir une transition entre « l'Hommage à Géricault », de Régamey, et certaines notes, telles que l'apologie de Picasso par Georges Sadoul. L'on peut trouver, en effet, que « nos pages se suivent et ne se ressemblent pas ». Mais pour expliquer notre éclectisme, je laisse la parole à André Berge, dont l'attitude est très semblable à mon attitude, à moi, personnage abstrait et multiple, qui me nomme « *La Rédaction* ».

Amitiés à toi, cher lecteur. (Je bavarderai un autre jour.)

NOTA. — Tes amis sont-ils tous abonnés?

DIGRESSIONS PHILOSOPHIQUES A PROPOS DU BON GOUT.

Je suis toujours un peu étonné lorsque j'entends certaines personnes qualifier avec assurance tel goût de *bon* ou de *mauvais*. Il y a des gens qui se scandalisent très sincèrement du plaisir esthétique que procurent à quelques-uns des œuvres d'art trop ou trop peu modernes, selon eux. Les artistes sont parfois terribles sur ce point, sans doute parce qu'ils sentent avec une telle vivacité qu'ils finissent par attribuer une valeur absolue à leurs impressions, si personnelles soient-elles. Pour moi, j'ose à peine avouer devant tout le monde ce qui me paraît beau, tant j'ai peur de m'attirer cette réponse méprisante : « Comment? Vous trouvez ça beau! C'est vraiment étrange! Vous ne voyez donc pas que c'est affreux, ignoble, écœurant! »

Malgré tout, je ne manque jamais de prendre le parti de ceux qui admirent, même si ma propre admiration n'est pas, de prime abord, très spontanée. S'il y a des individus pour apprécier une œuvre, c'est

donc qu'il y a en celle-ci quelque chose d'appréciable, et pourquoi en ce cas ne pas chercher à en jouir? Pourquoi se cramponner à son incompréhension? Je sais bien que le fait de blâmer procure aussi certaines jouissances, en particulier celle de passer pour avoir le goût rare et délicat! Oui, sans doute, il existe des goûts plus ou moins vulgaires. Il y a des procédés littéraires qui ravissent quelques vieilles concierges sentimentales, mais dont la banalité écœure les fins critiques, et n'est-il pas normal en effet qu'un homme à l'esprit alerte, chercheur averti, soit incapable de se laisser émouvoir éternellement par les mêmes aventures factices et les mêmes détestables clichés? Pourtant, la brave vieille concierge, qui se pâme devant la scène d'amour du cent soixante-neuvième chapitre de son roman-feuilleton, a bien de la chance d'avoir un sens esthétique assez neuf pour admirer encore une histoire qui ne parviendra pas à troubler un esprit plus complexe. J'estime beaucoup plus cette femme que telle autre incapable d'admirer quoi que ce soit, mais je n'arrive pas à l'envier entièrement, car elle est privée, par contre, d'autres admirations plus variées, sinon plus intenses. Plus une jouissance est complexe, plus elle est intéressante et savoureuse. Je ne nie donc pas qu'il y ait une échelle des valeurs artistiques, mais je prétends que c'est le facteur personnel qui prime tous les autres. J'admets l'existence du « beau en soi », mais celui-ci, à mon avis, se trouve partout et en tout : il suffit de savoir le discerner. Et beaucoup de gens, quand ils ont appris à le discerner à tel endroit, ne le reconnaissent plus lorsqu'ils le rencontrent ailleurs.

Qu'est-ce donc que le « beau en soi »? Une très vieille théorie, souvent attaquée, souvent adoptée, affirme que le Beau c'est « l'unité dans la diversité ». Pourquoi pas? Mais cette théorie a le tort d'être très vague et d'avoir l'air de situer *uniquement dans l'objet contemplé* les deux facteurs — unité et diversité — indispensables pour faire naître le sentiment esthétique. En réalité, l'unité et la diversité peuvent être créées l'une ou l'autre par l'esprit même de l'admirateur. C'est l'esprit qui parfois établit une harmonie de tonalité entre les impressions qu'il reçoit. D'autre part, une image très simple, un son très laid à l'oreille, peut retentir infiniment dans la complexité de certaines âmes, bien disposées, chez lesquelles il éveille une gamme de souvenirs, de désirs ou d'espoirs.

J'entends déjà murmurer : « Quel subjectivisme ! Quel relativisme ! » etc., et beaucoup d'autres noms en « isme ». L'on va me dire : « Si l'on vous écoutait, il n'y aurait plus moyen d'être sûr de la beauté ou de la laideur d'un tableau ! Votre théorie c'est la négation même du goût ! » A vrai dire, j'ai tout simplement une autre conception du goût. Il y a des objets qui sont trouvés beaux par un seul individu et pour des raisons personnelles, mais il y en a d'autres qui séduisent tout un groupe de gens, une race, une époque. Le goût est la faculté qui vous permet de saisir le caractère « universel » ou tout au moins « collectif » de certaines jouissances. C'est une faculté rationnelle qui *tend* à débarrasser votre sensibilité esthétique de tous les apports des autres sortes de sensibilité moins désintéressées. Aucun sentiment esthétique, en effet, n'est tout à fait pur, mais il ne faut pas s'en lamenter, car parfois les impuretés qui s'y mêlent lui sont des enrichissements.

Cependant, je n'approuve pas beaucoup les gens qui déclarent sentir immédiatement qu'une œuvre est belle, une autre laide, et qui, sous prétexte que leur jugement était spontané, ne cherchent jamais à le corriger ni à l'éclairer. Mais cette spontanéité n'est pas forcément la manifestation d'un instinct : tout au plus le serait-ce d'une habitude très ancrée ! Les théories artistiques ne sont pas que du verbiage. Bien qu'elles soient souvent tout intellectuelles, il est juste qu'elles agissent sur la vie affective et la modifient. Elles peuvent vous découvrir de nouveaux horizons, elles aident à renverser les définitions trop étroites de l'art, elles font connaître les points de vue auxquels il convient de se placer pour être capable de comprendre ou de sentir.

Exemple : Les cubistes font encore hurler beaucoup de gens. L'on proteste devant leurs toiles : « Qu'est-ce que cela représente ? Un homme, une femme, une maison, un piano à queue ? — Je ne peux vous répondre ! — Ah ! vous vous rendez ! Ces gens-là se f... du monde, et voilà tout : cela n'a rien d'artistique, vous le reconnaissez vous-même, puisque vous ne pouvez même pas m'expliquer ce que ça veut dire. Mais pardon ! vous êtes-vous posé cette petite question : pour qu'un tableau soit beau, est-il absolument indispensable qu'il représente un objet déterminé ? »

Pour moi, en effet, pour moi (non plus l'interlocuteur imaginaire, mais l'auteur de ces lignes), le rideau des « Soirées de Paris », par

exemple, ne représente ni un homme, ni un cheval, ni une montagne, ni rien du tout, si ce n'est, d'une façon presque abstraite, « la Musique et la Danse ». Le tout est de savoir ce qu'il faut demander à une œuvre picturale !

Bref, si je ne veux pas continuer à écrire jusqu'à demain (je m'aperçois que j'en prenais le chemin), il faut que je me résume, et je vais le faire en une seule phrase : *Une seule chose est haïssable, et c'est l'incompréhension satisfaite d'elle-même.*

ANDRÉ BERGE.

*
* *

LIEUX COMMUNS SUR PICASSO, A PROPOS D'UN LIVRE DE COCTEAU *(Stock)*.

Cocteau parle de Picasso, cela s'appelle une aubaine. Ils se sont connus, ils ont collaboré, ils occupent une éminente et assez semblabe position, l'un dans les lettres, l'autre dans la peinture. Une même recherche, un même désir de renouvellement les a toujours animés. Ils partent (à peu près) l'un de Toulouse-Lautrec, l'autre d'Emond Rostand. Ils se rencontrent tout naturellement dans « Parades », combien loin alors de leurs premiers maîtres. Ils continuent un chemin parallèle : peu avant qu'on qualifiât les toiles de Picasso de « chromos » Second Empire, on accusait Cocteau de nous ramener à 1850 avec « Plain chant ». On les voit tous deux, sans cesse soucieux de prévoir les « mouvements », les précipitant même pour en prendre mieux la tête. Mais là s'arrête la comparaison. Cocteau ressemble peut-être à ces hommes politiques qui passent à l'opposition, — quelle qu'elle soit — dès qu'ils la sentent grandir, sûrs qu'ils sont de voir leur autorité grandir après chaque crise. C'est un des hommes les plus intelligents de son temps ; il a su tout deviner, et dans tous les domaines. Il nous fit connaître ou aimer *Les Six et Satie*, *Raymond Radiguet*, *Les Soirées de Paris*, et j'allais oublier le jazz-band et le bar américain.

Il suit toutes les évolutions, il sait prévoir les coups de barre à gauche, puis à droite ; mais il ne les donne jamais (1).

Picasso conduit la barque lui-même. Il tient le gouvernail depuis

(1) Sauf peut-être au théâtre, mais réservons la question.

quinze ans et ne semble pas près de le lâcher. Il le manœuvre avec une telle brusquerie, une telle témérité qu'il ne cesse de nous effrayer.

Prenons-le en 1905 : époque rose, saltimbanques, adolescents nus, chevaux, bergères Louis XV, arlequins tristes — le tout peint avec un extraordinaire génie — la gloire le guette, le succès l'a pris. Presque aussitôt il piétine toute sa peinture, toute la peinture même. Il se lance dans une extraordinaire aventure, le cubisme. Il construit un art, une esthétique et une perspective neufs avec les plus extraordinaires éléments : des débris de guitare, des idoles nègres rapportées du Congo par le fils de son concierge, des journaux découpés, le faux marbre de son escalier, des souvenirs de romans populaires, des bouteilles de rhum, de vieux papiers peints et des choses jamais vues qu'il tire de son cerveau prodigieux.

Nous sommes aux environs de 1908. C'est le moment où des constructeurs d'automobiles se désintéressent de leurs voitures qui viennent enfin de traverser la France sans trop de pannes et se mettent à bâtir des aéroplanes avec des draps de lit et de vieilles planches. On les traite de fous. Les revues scientifiques leur démontrent, chiffres en main, que « le plus lourd que l'air » est une folie. Cinq ans plus tard, Brindejonc des Moulinais fait le tour de l'Europe.

Picasso leur ressemble. Il n'écoute pas les revues qui l'accusent d'assommer la peinture et prennent ses avions pour des accidents d'automobile. Il a raison, car ses cubismes (on lui en doit bien dix) font le tour du monde.

On s'habitue à tout. Les gens les plus timorés ont des fils qui font de l'aviation ou du cubisme. Ils trouvent cela presque naturel. Le cubisme se prépare à envahir la mode, les palissades de métro en construction, l'ameublement, les bals masqués et les magasins de nouveauté. C'est le moment que Picasso choisit pour peindre des arlequins qui sourient en tenant leur masque enlevé à la main, des femmes étonnantes et massives et ces figures que nous vîmes chez P. Rozenberg, au mois d'avril, vraiment trop accessibles, semblait-il. Le critique du *Temps* en profite pour enterrer le cubisme, et certains cubistes Picasso : ils ne s'en portent pas plus mal l'un et l'autre. Ce peintre étonnant vous laisse un ou deux ans derière lui, quoi qu'on fasse à s'essouffler pour le suivre. On croit sans cesse toucher celui qu'Apol-

linaire appelait « l'oiseau du Benin ». On monte sur une branche pour l'attraper ; mais quand on croit avoir refermé la main sur lui, il est sur la branche au-dessus qui siffle une chanson que l'on ne comprend plus.

J'oubliais de parler du livre dont je voulais faire un compte rendu. Je le fais en quelques mots : il est plein de belles et ingénieuses métaphores que nous chérissons chez Cocteau, comme de souvenirs charmants et de jugements effroyablement compréhensifs. Puis il y a à la fin de ce petit volume de vulgarisation une dizaine d'illustrations très bien choisies, mais forcément insuffisantes. On les peut compléter heureusement en feuilletant quelques-uns des recueils très abordables qui viennent de paraître sur l'Œuvre de Picasso, d'abord la plaquette de Reverdy (N. R. F.) qui est très bien faite, mais surtout le gros ouvrage de Maurice Reynal (Crès), dont il faudrait compléter l'illustration d'ailleurs parfaite par le livre de Waldemar Georges *(Valori plastici)* pour les œuvres postérieures à 1922.

GEORGES SADOUL.

***

LE CORBUSIER-SAUGNIER : VERS UNE ARCHITECTURE (*Crès*)

C'est par ce qu'il a de choquant que ce livre plaît aux gens qui sont animés de l'« Esprit nouveau ». Ces confrontations de photos du Parthénon et d'automobiles, ces airs arrogants, ces affirmations prétentieuses, cette manière de traiter comme des imbéciles ceux qui ne partagent pas les idées de M. Le Corbusier-Saugnier, j'avoue que tout cela m'irrite et que j'ai de la peine à m'en accommoder. Je n'aime pas un architecte qui se permet d'imprimer des croquis informes. Je n'aime pas un constructeur qui ne met pas de table des matières à son livre, surtout quand ce livre est mal composé. Je n'aime pas un esprit qui se croit clair et équilibré et qui s'exprime en une langue diffuse et heurtée. Je n'aime pas les formules péremptoires. (« Les ingénieurs américains écrasent de leurs calculs l'architecture agonisante »). Cette constante enflure est insupportable.

Il y a des passages écrits dans le français le plus affreux .(« L'émotion architecturale, c'*est quand* l'œuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois »).

Lorsqu'on a triomphé de ces premières impressions, il faut encore

passer outre à bien des choses désagréables : par exemple cette manière, que je me permettrai d'appeler puérile et qui est très moderne, d'employer certains arguments moraux où ils n'ont que faire, comme pour intimider le lecteur, vrais arguments de réunion électorale. (« *Question de moralité* : le mensonge est intolérable, on périt dans le mensonge », *ergo* : il ne faut plus bâtir de murs épais ni de maisons où il y ait des boudoirs). Les partis-pris sont terriblement étroits et M. Le Corbusier se laisse entraîner par ses beaux principes à de singulières conclusions. Ainsi, parce que « l'architecture gothique n'est pas, dans son fondement, à base de sphères, cônes et cylindres », une cathédrale gothique « nous intéresse comme l'ingénieuse solution d'un problème difficile, mais dont les données sont mal posées... elle n'est pas une œuvre plastique » ; elle n'est pas « très belle et nous y cherchons des *compensations* (!) d'ordre subjectif hors de la plastique ». Ajoutez que M. Le Corbusier prétend ériger son propre goût en règle universelle : il ne veut qu'austérité, que sobriété (très bien, mais il désigne par ce dernier mot le plus souvent de la pauvreté). On en peut donner mille exemples, il suffit de regarder la plupart des édifices qu'il admire, il suffit de lire des lignes comme celles-ci : « Un plan n'est pas joli à dessiner comme le visage d'une madone ; c'*est une austère abstraction, ce n'est qu'une algébrisation aride au regard* ». Ça dépend. Que pense-t-il donc du plan du chœur de Beauvais ou d'Amiens ? M. Le Corbusier veut nous faire vivre dans un monde qui serait au monde normal ce qu'est au bruit des pas d'un ami le même bruit de pas entendu dans le téléphone. Vous savez : quand l'interlocuteur pose l'appareil et qu'il s'éloigne dans la pièce, vous croyez qu'il marche sur de la tôle, vous entendez un son métallique, sec, éclatant, désagréable au possible. J'éprouve cette impression d'un bout à l'autre du livre de M. Le Corbusier.

Pourtant, que cela ne vous fasse pas jeter ce livre. D'abord, n'exagérons pas le grief que nous lui faisons en y voyant tant de machines. Le meilleur principe de M. Le Corbusier est que l'étude des machines est une indispensable discipline pour l'architecte, mais qu'elle n'est pas suffisante ; que l'architecte est quelque chose de plus qu'un ingénieur. On peut estimer que M. Le Corbusier stérilise ce principe excellent qui pourrait être fécond et laisser le champ libre à la fan-

taisie, mais ce principe, il ne le pose pas moins, et dans des termes excellents. La différence entre l'art (artifice si vous voulez) de l'ingénieur et l'art (esthétique) de l'architecte est souvent indiquée. « On met en œuvre de la pierre, du bois, du ciment ; on en fait des maisons, des palais ; c'est de la construction. L'ingéniosité travaille. — Mais tout à coup, vous me prenez au cœur, vous me faites du bien, je dis : c'est beau. Voilà l'architecture. L'art est ici. — Ma maison est pratique. Merci, comme merci aux ingénieurs des chemins de fer et à la Compagnie des téléphones. Vous n'avez pas touché mon cœur. Mais les murs s'élèvent sur le ciel dans un ordre tel que je sois ému. Je vois vos intentions. Vous étiez doux, brutal, charmant ou digne. Vos pierres me le disent... Avec des matériaux bruts, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous *débordez*, vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture ».

Sur le sentiment lui-même de la beauté des machines, il y a d'excellentes choses, quand on sait triompher de la manière désagréable dont elles sont dites. Certainement la machine peut fort bien jouer le rôle d'une sorte de seconde Nature. Jusqu'ici, l'artiste s'inspirait, dans ses créations, de la Nature. Aujourd'hui, la Machine lui parle une langue dont il peut s'enrichir. Une belle locomotive est *belle* et belle une automobile dont les formes sont bien adaptées à leur fonction.

Et puis combien il y a d'idées intéressantes, point folles ! les villes-tours, les villes sur pilotis, les rues à redents, le retour à l'usage des tracés régulateurs (« le tracé régulateur est un moyen ; il n'est pas une recette. Son choix et ses modalités d'expression font partie intégrante de la création architecturale »), etc...

Oui, il faut lire ce livre. Mais il faut regretter que les principes et les idées de bon sens qu'il contient soient présentés parmi tant de paradoxes, d'une manière si agressive et que l'on y sente de la haine pour bien des choses qui nous sont chères, et légitimement chères, n'en déplaise à cet *austère* apôtre. Il y a des gens qui estiment que ce ton et ces gestes de vandale sont utiles, que plus violentes sont de telles réactions des forces vivantes contre les forces de mort, plus salutaire sera l'équilibre réalisé. Pour moi, je crois que les outrances nuisent aux meilleures idées et que le bons sens se suffit à lui-même ; il ne gagne rien à faire alliance avec la folie. R. R.

ROBERT REY : DAUMIER (Les Contemporains), *Stock*, 1923. — GAUGUIN (Maîtres de l'Art moderne), *Rieder*, 1923. — FRANTZ JOURDAIN (L'Art décoratif moderne), *A la Connaissance*, 1924.

« Je ne dédie point cet opuscule aux gens qui veulent devenir savants ; ils n'y trouveraient pas leur compte. Je l'offre à ceux qui, devant quelque « charge » signée d'un vaste H. D., sentirent obscurément la présence d'une âme puissante et fraternelle. Je tente humblement de leur traduire leur propre émoi, qui fut le mien, tandis que je feuilletais beaucoup de gros cartons d'estampes et que je lisais les livres minutieux que d'autres ont écrit à propos de Daumier ».

Voilà comment débute le petit volume que Robert Rey consacre à Daumier dans la collection de M. Florent Fels, et, en trente pages, il vous campe le bonhomme, au moyen de traits, larges et incisifs avec de grandes ombres et de brusques lueurs, avec force mais avec tendresse aussi ; il raconte la vie de Daumier, un peu comme une épopée dont le héros *est agi* par des puissances bonnes ou mauvaises ; les puissances ici, c'est le démon propre de Daumier, c'est « le gros homme « (le roi Louis-Philippe, tel que Daumier le comprenait), c'est la Pauvreté et c'est la Liberté. Ainsi Robert Rey transpose en littérature — et je vous prie de ne pas donner à ce mot un sens péjoratif — l'œuvre lithographié et sculpté de Daumier.

Une telle critique est un art, un art très difficile, qui donne chez Robert Rey l'impression de la facilité tant sa compréhension est affectueuse, tant il a les mouvements aisés et le souffle large. Art très difficile, ai-je dit et j'ajoute : très dangereux. Le critique explique l'œuvre par les caractères de l'artiste, mais, le plus souvent, ces caractères, c'est l'œuvre qui les lui rend sensibles. Craignez qu'il ne s'abuse ! Sa découverte se fait par intuition : souhaitez donc qu'il ait le goût et l'esprit justes ; exigez qu'il appuie et qu'il limite sans cesse son sentiment personnel au moyen d'une connaissance exacte de tout ce que la « science » historique peut lui enseigner sur l'objet de son étude. — Avec Robert Rey, vous éprouvez toujours un sentiment de sécurité. Vous êtes certains qu'il est averti, qu'il a lu « les livres minutieux », qu'il a feuilleté « beaucoup de gros cartons d'estampes » et si « les gens qui veulent devenir savants » n'y trouvent pas leur compte ils sont bien difficiles : car ils y trouvent l'âme de Daumier que ne leur

font aussi bien connaître ni « les livres minutieux », ni les discours poétiques remplis de phrases creuses.

N'est-ce pas la tâche essentielle du critique : montrer l'homme derrière l'œuvre ? J'en appelle à M. de La Palice : il nous dira que c'est en effet la meilleure manière de faire comprendre ce qu'il y a d'humain dans cette œuvre ; et nous ne nous intéressons qu'à l'humain. Devant la création d'un artiste, nous nous posons tous plus ou moins consciemment la question de Barrès abordant Greco : « Sous quel angle voit-il donc la vie ? »

Dans son *Daumier*, Robert Rey montre constamment les rapports qui unissent l'artiste créateur à ses créations. Dans son *Gauguin*, il ne parle pas du tout des œuvres, ou si peu ! Nous ne voyons que Paul Gauguin, l'homme qui agit, et qui souffre, dont la vie est par elle-même une sorte d'œuvre d'art prodigieusement poétique. Et Robert Rey nous fait pénétrer si profondément dans l'intimité du personnage qu'un lecteur ignorant les tableaux de Gauguin s'en ferait une très juste idée rien qu'en imaginant, transposés dans le plan de la plastique, les caractères de l'homme.

Nul, je crois bien, parmi les critiques actuels, ne réussit mieux que Robert Rey en ce genre des portraits par sympathie. A la condition, évidemment, qu'il ait une réelle sympathie pour ses modèles. Il lui faut un Daumier, un Gauguin, un Frantz Jourdain. Il aime ces tempéraments tumultueux, passionnés, sincères, il les aime même et surtout quand ils ont un fonds de naïveté, même et surtout quand ils sont en révolte contre un ordre établi. C'est cette amitié pour « les âmes puissantes et fraternelles » qui fait sa force ; c'est elle aussi qui dessine ses limites naturelles. Mais les critiques sont comme les Etats : leur culture qui leur est une sorte de politique générale plus ou moins habilement conduite, les fait se tenir en-deçà ou au-delà de leurs « limites naturelles ». Robert Rey dépasse les siennes : là où il ne goûte plus, il *comprend* encore.

JEAN DE BEBLENHEIM.

*
* *

VISITE AU SALON DES TUILERIES

Le vernissage du Salon des Tuileries, au Palais de Bois de la Porte-Maillot, nous a procuré la joie de constater que les fidèles de

ces sortes de réunion ne craignent ni la bousculade ni la chaleur. Heureusement, à de rares exceptions près, les multiples toiles qui sont accrochées aux murs, ne présentent aucun caractère artistique. Cela dispense de faire effort pour comprendre la pensée des auteurs. Le Palais lui-même a été très heureusement conçu par les frères Perret, qui sont des architectes pleins de talent et de ressources. Bourdelle expose une frise pour la scène du théâtre municipal de Marseille, d'une belle envolée mais qu'il faudrait étudier à loisir. Du côté des peintres, une médiocrité générale, sur laquelle se pâme la critique officielle. Un ou deux artistes sincères, que l'on cite parfois dans les journaux, comme à regret : mais dont l'effort mérite le respect ; ils passent aujourd'hui presque inconnus de la foule, mais l'avenir leur rendra la place qui leur est dûe. G. D.

***

VINCENT VAN GOGH, par F. FELS (*Stock*).

Voici un petit livre bien commode et bien agréable pour tous ceux qui, tels que moi, ne connaissent pas grand'chose à l'Histoire de la Peinture, mais s'y passionnent volontiers. C'est une charmante plaquette, faite avec beaucoup d'intelligence, car elle vous donne l'occasion de réfléchir et de comprendre, au besoin même de vous improviser critique d'art. Elle comporte deux parties presque égales, l'une de texte, l'autre de reproductions, si bien qu'après avoir fait d'une façon très intime la connaissance de la vie mouvementée de Van Gogh vous êtes mis en présence de son œuvre dont M. Florent Fels n'a pas essayé de vous donner une idée *a priori*. Et la comparaison entre la vie et l'œuvre s'impose d'elle-même, et c'est alors un merveilleux stimulant pour l'esprit. A. B.

Imprimerie des *Presses Universitaires de France*, Paris — 33.512.

B-B18(01

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00132 5345

PRIX : 3 fr. 50

Imprimerie des *Presses Universitaires de France*, Paris. — 33.512.